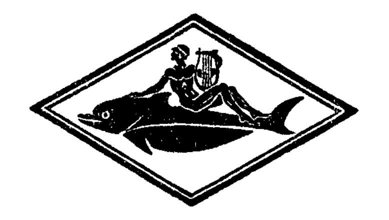
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

XXVII. JAHRGANG

AMTLICHES ORGAN
DER NS-KULTURGEMEINDE
AMTLICHES MITTEILUNGSBLATT DER REICHSJUGENDFÜHRUNG, ABT. S.



ERSTER HALBJAHRSBAND
(OKTOBER 1934 BIS MÄRZ 1935)

MAX HESSES VERLAG / BERLIN-SCHÖNEBERG

INHALTSVERZEICHNIS

AUSSTELLUNGEN — FESTSPIELE — MUSIKFESTE — TAGUNGEN

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

RUNDFUNK

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

MUSIK-URAUFFÜHRUNGEN

ZEITGESCHICHTE

ZUM EHRENDEN GEDENKEN

MUSIKALISCHES PRESSE-ECHO

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER UND ZEITSCHRIFTEN

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN SCHALLPLATTEN

BILDER

PORTRÄTE:

TOTENMASKEN:

TANZ UND GYMNASTIK:

HANDSCHRIFTEN (Nachbildungen):

VERSCHIEDENES:

DAS DEUTSCHE LIED IM ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERT

Von HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Vom zwanzigsten Jahrhundert kennen wir zwar erst ein Drittel, es kann also im folgenden, da kein Wetterprophet, sondern ein Musiker mit Historiker-Einschlag spricht, nur von diesem jüngstverflossenen Zeitraum die Rede sein, — aber gerade dieser ist schon so wandlungsreich auf dem Feld des deutschen Liedes abgelaufen und anderseits noch so wenig zusammenhängend überblickt worden, daß sich eine kurze Schau auf ihn wohl verlohnt; um so mehr als die Kulturprobleme, deren Zukunftsbezwingung uns heut allen auf den Nägeln, nein, auf der Seele brennt, sich meist zentral gerade auch auf seiner Fläche spiegeln.

Das Klavierlied (genauer: das Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung) ist vor allem das, was das junge Säkulum als Erbe des alten vorfand, und zwar in hoher Blüte stehend, was vor allem die Namen der damals eben erst zur Ruhe gekommenen Meister Brahms und Wolf belegen, denen sich viele kleinere wie Hans Herrmann und Rob. Kahn, Hugo Kaun und Wilh. Berger, anschließen. Auch was R. Strauß und G. Mahler der Liedgattung geschenkt, liegt zum größeren Teil vor 1900, — das im nächsten Jahrzehnt von Max Reger Geschaffene ist gerade im Liedgebiet um fast ebensoviel seither wieder zurückgetreten, als das Lebenswerk dieses Meisters auf den meisten anderen Gattungsgefilden im Gesamtbewußtsein vorwärtsschreitend sich ausgedehnt und befestigt hat. So steht für 1900—1933 eigentlich nur *ein* Großmeister dieser Form beherrschend da — Hans Pfitzner —, um den sich als stattliche Sterne zweiter Größe Namen wie Arnold Mendelssohn und Richard Wetz, S. v. Hausegger und Friedr. Klose, Paul Graener und Richard Trunk, Baußnern und Wintzer, Jos. Haas und Kasp. Heinr. Schmidt, Georg Vollerthun und Heinr. van Eyken, die Balten Emil Mattiesen und G. v. Keußler, weiter Thiessen und Schreker, die Österreicher Th. Streicher, Jos. Marx, Jul. Bittner angereiht haben (um nur einige von zahllosen Namen zu nennen). Aber die von Anfang an mit Abendrötenglanz umleuchtete Gestalt von Pfitzner zeigt, daß sein herrlich reiches Liedschaffen mehr rückwärts als vorwärts schaut, mehr mit Schumann, Brahms und Hugo Wolf als mit einer kommenden Generation innerlich verknüpft erscheint; dieses Schaffen vor allem »um Eichendorff herum« beweist zwar stärkstens die Wahrheit von Pfitzners Grundanschauung, daß die Einfallsstärke, die Inspiration fast alles sei — darum ist auch dieses Lied-Korpus innerlich so groß! — aber man spürt auch, daß jetzt eben nur noch solche Spätromantiker wie er (oder etwa wie der so stark mit dem Brucknertum verwachsene Wetz) auf diesem

Gebiet Starkes erreichen konnte. Es bedeutet ganz gewiß keine pessimistische Absage an das Klavierlied als solches, wenn man der Befürchtung Ausdruck verleiht, diese Gattung sei (wenigstens in dieser Besetzung und in diesem seit Mozart, Beethoven, Schubert im Grundzug festliegenden Ausdrucksstil) vor der Hand einmal »am anderen Ufer des Stroms« angelangt sie brauche — wenn dieser Meister und seine Satelliten einmal die Feder hingelegt — die wohltuende Brachzeit einer geistigen Dreifelderwirtschaft, wenn dieser Acker künftig wieder einmal solle grünen dürfen. Womit ja gewiß kein Spenglersches Interdikt aufgestellt werden soll, falls es der liebe Gott mit uns besonders gut meinen und uns plötzlich solch naives Liedgenie wie neulich den Finnen ihren Yrjö Kilpinen hinstreuen sollte! Freilich spricht nach der ungeheuer reichen Ernte des 19. Jahrhunderts fast schon etwas wie eine »Wahrscheinlichkeit des geistigen Vorratsvermögens« dafür, daß das Klavierlied vorläufig einigermaßen abgegrast und abgeerntet sei. Das spürte man einerseits an der krampfigen Neutönersucht, die einen Arnold Schönberg versuchen ließ, der Gattung durch wilde Übersteigerung des Debussyschen Impressionismus neue Klangreize, neue innere Weiten zu verleihen, indem er sich höchst wesensfremd mit dem gehaltensten Neuklassiker der deutschen Lyrik, Stefan George, zusammenkoppelte; anderseits setzten Versuche ein, das Lied innerlich und äußerlich auf andere Gleise umzuschalten. Die Überbetonung des Sprachmelodischen über H. Wolf hinaus zum melodramatisch gesprochenen Liede mag hier als nicht tragisch zu nehmender Sonderfall außer Betracht bleiben, da er doch bloße Episoden lieferte. Das symmetrische Gegenstück, Hypertrophie des Instrumentalanteils durch Auswucherung des Klavierparts zum Orchesterlied (als einer Erbschaft der Konzertarie) hat von Berlioz' Zeiten an in der soziologischen Formatausweitung des internationalen Konzertlebens allenthalben Belege gefunden und trotzdem nicht eigentlich zu einer allgemeinen Umformung oder Ablösung des Klavierlieds geführt.

Wesentlich wichtiger wurden die Versuche, den Liedbegriff vom Text her, also inhaltlich, auszuhöhlen, umzuschmieden. Dazu muß man einen Blick auf die jüngste deutsche Lyrik werfen, soweit sie sich vertonbar darzubieten schien. Hugo Wolf hatte sich (nach Brahmsens oft antiquahaft auf Sonderlingsfälle ausgehender Textwahl) auf Gipfel der Klassik und Nachklassik von Goethe bis Heyse, von Mörike bis Gottfried Keller beschränkt, R. Strauß die neue Soziallyrik der Dehmel, Henckel, Mackay kühn mit einbezogen. Was aber kam dann? Regers Vorliebe für Martin Bölitz und Anna Ritter zeigt einen deutlichen Rückgang in den Ansprüchen; Schönbergs Griff nach dem stolzen George war ein Mißverständnis. Diejenigen Lyriker, die der Richtung und den Ansprüchen dieses bewußt die Musik ablehnenden Wortbändigers folgten, wußte sich kaum je recht der Vertonung zu fügen. Wirklich musikhafte Dichter wie die von Zilcher mit Glück nachgestalteten

Hermann Hesse und Will Vesper waren selten und wurden (wie auch Bierbaum und Hans Bethges Chinesische Flöte) bald von allen Mitteltalenten bis zum Überdruß ausgeschöpft. Blieb der Ausweg zur Groteske — Blümels und Stolzenbergs Dafnislieder, Graeners Galgenlieder und Tiessens Palmströmgesänge wirkten erfrischend, und auch der bedeutende Hindemithsche Marienleben-Zyklus nach Rilke betonte mit Glück mehr die intellektuell-absonderlichen als die gefühlshaft-naiven Züge. Da pochten Schlager und Song mit derbem Knöchel an die Tür zum bürgerlich gepflegten Musiksalon. Um 1908 schon war mit der Oskar Strausschen Literatur des Wolzogenschen Überbrettls ein erster Vortrab gekommen — »Klingklanggloria« oder »Die Musik kommt« oder »Küssen ist keine Sünd« waren Eindringlinge, die durch die literarisierende Aufmachung weiter eindrangen als es ihren Geschwistern vom echten Operettengemächt der Fall und Léhar sonst vielerorten möglich gewesen wäre. Auf den Wogen des Tanzes gelangte Ähnliches aus der Ausstattungsrevue noch viel allgemeiner dorthin, wo bisher auf dem Bechstein Brahms und Wolf paradiert hatten. Der raffiniertere harmonische Komfort vieler Cakewalks, Twosteps, vor allem auch Tangos, deren Refrains gesungen wurden, siegte in weitem Umfang, falls nicht ganze Schlagercouplets vom forschen Text her zumal bei der Jugend ihr Echo fanden.
In den entfesselten Nachkriegsjahren stieg diese Invasion zur Seuche an, und man kann sagen, daß der »soignierte Schund« damals in einem Grade um sich gewütet hat, daß der jüngste Tag aller edeln Hausmusik gekommen schien. Ich habe im Schlußband meiner »Gesch. d. dt. Musik« (2. Aufl. S. 498) eine Blütenlese dessen zusammengestellt, was der wohlhabend-»gebildete« Amüsierpöbel um 1923—1928 »zu Tee und Tanz« an Stelle des Liedes im trauten Daheim zu musizieren liebte oder was ihm damals von Radio und Schallplatte aus mit Vorliebe vorgespielt wurde. Derlei verdichtete sich zum Eigenstil im süßen Gift des Jazz-Song zumal Kurt Weillscher Prägung. Ich erinnere mich, als ich erstmals in der »Dreigroschenoper« den Kanonensong der Seeräuberjenny (übrigens unglaublich geschickt im Vortrag) gesungen hörte, daß das in seiner Art einen hinreißenden — aber eben zugleich auch anwidernden! — Eindruck machte; und so ist es mit diesem grellen Plakatstil in Kreneks »Jonny«, in Weills »Mahagonny« und den betreffenden Episoden seiner »Bürgschaft« geblieben — ein Opium, das geschmacklich schwache Naturen restlos einlullen und verderben konnte, zumal getragen vom mänadischen Rausch des begleitenden Jazzorchesters. Wieviel diese Stücke damals im Klavierauszug gekauft worden sind, frage man die Musikalienhändler — es ist für manchen vielleicht fast der einzige »gängige Artikel« in jenen Jahren gewesen. Immerhin bleibt *ein* mildernder Umstand: die höchstkultivierte Spätkunst des Wolf- und Nachwolfschen Klavierliedes ist großenteils seelisch zu feingestuft und musiziertechnisch zu anspruchsvoll gewesen, um als wirkliche Laien- und Hausmusik noch aus-

führbar zu bleiben — sie war von sich selbst her einen notwendigen Weg gegangen, wenn sie vom Berufsvirtuosentum aufs Konzertpodium verpflanzt worden war. Dem von der Inflation zerstörten alten Bürgertum war eine neureiche Schicht gefolgt, der die feinen Schmerzen des »Italienischen Liederbuches« vollkommen Hekuba waren, während sie ein Hawaiischer Sitztanz oder ein »fabelhaft« zu singender Shimmy und Blackbottom als vermeintlich wesensnah begeisterte. Den Abbruch dieser schmählichen Entwicklung haben wir ja kürzlich erst erlebt.

Es kam der Protest der deutschen Jugendbewegung. Im »Musikmanifest« von Fritz Jöde, dem Haupt der norddeutschen Wandervögel, war 1921 zu lesen:

»Berge von musik werden heute hergestellt
sinfonien und potpourris
oratorien opern operetten und salonstücke
und tanzmusik tanzmusik eine flut
und lieder lieder noch viel mehr
eine überschwemmung
und immer für eine singstimme mit klavier
und als neuesten modeableger
lieder zur laute
wer nur einen schimmer von musik hat
und so etwas nicht schreiben kann
nun den gibt es heute nicht.

Das war typisch »kommende Generation« im spöttischen Verdruß gegen vermeintlich oder wirklich vorgefundene Verkalkung.

Gewiß, die Feindschaft schoß in manchem übers Ziel hinaus (ähnlich wie zur gleichen Zeit der Zornausbruch des deutschböhmischen Prachtkerls Walter Hensel — größtenteils berechtigt! — doch zu glauben schien, das Männerchorwesen bestünde einzig und allein aus Koschat-Kitsch); aber es sprach doch auch viel ehrliche Pein und begeisterte Liebe mit, wie die Widmung der genannten Jödeschen Schrift zeigt: »Aller schaffenden Jugend, die es noch nicht verlernt hat, aufs Ganze zu gehen.« Dieses Ganzheitsstreben zielte, hart und in vielem ungerecht, aber ebenso auch »von echter Not gedrungen«, auf Abbruch von Überaltertem. Und so wurde mit dem Bade auch das Kind, mit dem Klavier das Klavierlied erst einmal theoretisch und praktisch ausgeschüttet, bis mit Jödes »Frau Musika« (1929) und der Klavierausgabe seiner Sammlung »Die Singstunde« der vernünftige Rückweg zum Klavierlied und seinen auch romantischen Meistern gefunden war. Daß hier Wandervögel ins Freie drängten, führte — schon seit Hans Breuers Zupfgeigenhansl von 1909 — vom Klavier weg zu einstimmigem Chorgesang mit Klampfe, dann zu mehrstimmigen a-cappella-Satz, und erst diese Besetzungsnot sehr allmählich zur alten Musik. Man lese in H. Höckners fesselnder

»Geschichte der musikalischen Jugendbewegung« nach, wie das so zustande kam vom Kundenstil der ersten »Pachanten« um 1900 über die Volkstanz- und Löns-Lautenliedbewegung, mit dem Wickersdorfer Zustrom der August Halmschen Bruckner- und Bach-Schwärmerei, bis die heimkehrenden Freiwilligen von 1914—1918 in der Pflege der Volksliedsätze der Isaac-Senfl-Lassus-Haßler-Periode eine (vermeintlich nur objektiv-reinliche) Welt entdeckten, einen unabgebrauchten Lebensraum zu neuer Atemlust. Gewiß, auch das war nur »wieder einmal eine Romantik« — die gar nicht ahnte, wie nahe sie im Grund dem jungen Brahms blieb; aber eben doch eine *neue* Romantik, getragen vom Glücksschwung eigenen Jugendgefühls, eigener Entdeckerfreude. Berührungsversuche mit der damaligen Artistik Hindemiths führten zu keiner Dauerehe; wohl aber hat das kunsthafte Chorlied von jugendbewegten Schöpferkräften wie Walter Rein, Ludwig Weber, Kurt Thomas her glücklichen Zustrom erhalten.

Die Renaissance des altklassischen Chorstils blieb aber keine Sonderangelegenheit der Jugendbewegung, sondern wurde auch zum geschichtlich notwendigen Ereignis im Hauptstrom des tonkünstlerischen Geschehens, war keine Erfindung nur der Musikhistoriker, sondern gebar sich als Gebot der Stunde, was Namen wie E. Lendvai und Hugo Herrmann kurz illustrieren mögen. Allein schon etwa die Hugo Hollesche Madrigalvereinigung beleuchtet durch ihr Wirken für alte und neueste Musik diese Funktion, und man müßte eine ganze Musikgeschichte der letzten dreißig Jahre schreiben, wollte man das Entstehen des neuen a-cappella-Ideals vollauf begründen. Genug: in den Singkreisen der Finkensteiner und der Musikantengilden wie in den Collegia musica der Universitäten, neuestens auch in den Sängerschaften und sogar in vielen Liedertafeln lebt das Chorlied alter und junger Herkunft kraftvoll und klangschön, als ein Jungbronnen der Seelen und Kehlen. Dort scheinen Koschat-Schluchzer und Jazzsong gleich weltenfern abgesunken.

Und doch — selbst diese höchst erfreulichen und wachsend zahlreichen Inseln sind noch nicht der lückenlose Kontinent der Volksgesamtheit. Diese eint erst (wieder von Geschmackinseln abgesehen) das neue politische und vaterländische Lied. Das proletarische Tendenzlied der Arbeitergesangvereine hat das entgegengesetzte Vorzeichen erhalten, der mitreißende Plakatstil des Schlagers hat ebenfalls das Seine beitragen dürfen, um den Massenhymnus nicht wieder ins historisierend Artistische abblassen zu lassen; der SA.-Sturm und das Arbeitsdienstbataillon geben den Ton an, der die Massen unserer Gegenwart in die Zukunft reißt. Das stille Haus darf darüber nicht musikalisch veröden, sondern wird liebevollste Wiederaufforstung feiner Laienmusikpflege auch im Klavierlied verlangen dürfen. Aber der bezeichnendste Sang dieser Tage ist und bleibt doch das Horst-Wessel-Lied.

WO STEHT DAS DEUTSCHE LIED?

Von HANS JENKNER-BERLIN

Es handelt sich bei dem Beantworten dieser Frage nicht um eine bloße Standortangabe, sondern um das Wesen des Liedes, um sein Woher und Wohin. Soll sich uns das innere Wesen des deutschen Liedes von heute erschließen, so darf der Blick nicht an Äußerem oder an Stilfragen haften bleiben. Gerade der Stilbegriff birgt Gefahren der Zersetzung in sich; wir sind durch den Einfluß bedeutender wissenschaftlicher Erkenntnisse aus den Zeitaltern des schöpferischen Wissens und handwerklichen Könnens in ein Wissen um des Wissens willen geraten (Mephisto: »Scientes bonum et malum«). Diese Art von Wissen gehört zusammen mit der Analyse zu den Mächten, die der Nationalsozialismus bekämpft, deren gefahrvolle Ausschließlichkeit er zurückdrängt. Die behutsamste Analyse, die klarlegt ohne zu zersetzen, kann günstigenfalls nur die eine Frage nach dem Stand des Liedes beantworten helfen. Aber wir müssen um unseres Liedes willen weiter und tiefer dringen. Die Front des Liedes ist ins Unübersehbare angewachsen. Die Unübersehbaren können und müssen hier ausschalten. Nach dem Gesetz unseres heutigen Lebens zählt nicht die Ziffer, sondern die Leistung. Der geforderte Anspruch auf Leistung gibt zu denken; hat das deutsche Lied im Raume der neuen völkischen Kultur den gleichen Wert, das gleiche Gewicht wie beispielsweise noch in der romantischen? (Daß wir uns recht verstehen: es geht um das Kunstlied, das solistische Lied mit Klavierbegleitung.) Das Volk ist ein Volksganzes, eine Bewegung geworden, eine singende Gemeinschaft, die ihren künstlerischen Ausdruck als chorische Gemeinde, als Erlebnisgemeinschaft findet: im Festspiel, im Thing, in der Bühnenkunst. Wo steht in diesem Raume das deutsche Lied? Die »Gesellschaft«, die es mit Vorliebe pflegte, ist heute eingegliedert und umgeschichtet; selbst im herkömmlichen Konzertwesen werden höchstwahrscheinlich bereits die nächsten Monate manch ungeahnten Wandel bringen. Die Einbuße an Geltung, die das Lied heute unzweifelhaft zu verzeichnen hat, ist Ursache genug, sein eigentliches heutiges Wesen klarzulegen. Entwicklung ging voran — eine Entwicklung muß aus ihm erwachsen. Ein Lied ohne Raum verliert jede Daseinsberechtigung. Deckt sich das Wesen des deutschen Liedes mit seinem erworbenen Raum? Oder bedarf auch sein künstlerisches Wesen einer Umschichtung nach völkischen Lebensgesetzen?

Das deutsche Volk, durch Vorbild und Leistung des Führers zur Kulturgemeinde erwachsen, ist kein Nährboden für Konjunkturunkraut aller Art. Es wird das Lied nicht entgelten lassen, wenn dieses weit geringere Spuren vom Geist unserer neuen Zeit aufweist als etwa das Chorwerk. Die Entscheidung bringt niemals der einzelne Schritt, sondern immer die Wesensrichtung.

Das Lied ist wortbedingt und wortgebunden; dadurch wird es für die künstlerische Kulturgemeinde zu allererst und in doppelter Bedeutung *verständlich*. Es vereinigt in der schlichtesten Fassung das folgerichtige Fühlen mit dem folgerechten Denken. Wäre diese Binsenwahrheit von den deutschen Liederkomponisten allezeit befolgt worden, so hätten wir heute nicht nötig, im Kitschmuseum eine Musikabteilung einzurichten, in der das »Meer von blauen Gedanken« haushohe Wellen der Tränendrüsigkeit und Banalität schlägt. Zweierlei Geist schafft also das Lied, oder dreierlei, nämlich wenn der Zeitgeist mit im Spiel ist. Unübersehbar dehnt sich die Front des Liedes. Welche Kraft bedeutet sie für uns? Wir müssen uns an die Vorkämpfer halten, und bei ihnen wieder an ihr Echtestes. Das echte Lied wächst aus dem besten Wort. Andere Zeiten mochten anders darüber denken. Wir wissen es aber von den Vorkämpfern unseres völkischen Raumes, daß schon das Wort *Leistung* bedeutet, — aber erst die Durchformung des Gedankens ist *Tat*.
Wenn hier aus der vordersten Linie acht Gestalter des deutschen Liedes ausgewählt werden, die zwischen dem 70. und dem 40. Lebensjahr stehen, so bedeutet das ein zweifaches Unrecht: gegen die unübersehbaren Mitkämpfer und gegen die junge Generation, die sie ablösen wird. Ablösen wird? Wir befinden uns im Umbruch der Zeiten, im Übergang des Geistes und seiner Ausdrucksformen, wir befinden uns im Augenblick der Ablösung. Der Blick wird freier, und unser Unrecht bleibt allzeit gutzumachen — vorausgesetzt, wir sind guten Willens.
Die angeführten Beweisstücke bedeuten lediglich Hauptstücke der Entwicklungskurven; nach dem Wert der Wortvorlage und ihrer musikalischen Ergiebigkeit sind sie nur scheinbar willkürlich. Anderseits verträgt unsere Wissenserkenntnis kein Schema. Auch Wissen und Wissenschaft unterliegt — wir wissen es alle — dem Umbruch im völkischen Raum. Das neue Wissen muß uns Raum schaffen helfen; d. h. wahrhaftig einen neuen Raum schaffen, nicht allein Platz schaffen durch Abbruch.
RICHARD STRAUSS: Wir wissen im Jahre des Jubiläums erstaunlich gut über Strauß Bescheid. Ausgenommen sind seine Lieder; an diesem Mangel trägt das runde Dutzend Schuld, das von Berufenen und Unberufenen zersungen wird, vom »Traum durch die Dämmerung« bis zur »Funkelnden Schale«. Das Beste, was Strauß seinen Liedern gegeben hat, ist nicht die Textwahl, nicht das Kolorit der Begleitung, nicht die Großartigkeit der Melodieführung oder die Fülle von Liedtypen, sondern Straußens beispiellose *Witterung* für das jeweils Erforderliche, für das Registrieren, für die Mixtur der Liedbestandteile. Viel Außerkünstlerisches wirkt in Straußens Kunst. Strauß ist Erbe von Überlieferungen, nicht Epigone; dieser Unterschied kennzeichnet seinen Aufstieg. Brahms regiert die Stunde; die Brahmssche Stimmenführung, der Duktus, die große Linie seiner reifsten Vokalwerke geht in den Besitz des Erben über. Ein weiteres Pfund wird ihm Schumanns sicheres Bewußtsein

für das dichterische Wort, mit dem er nun zugunsten der modernen Lyrik wuchert; Liliencron- und Dehmel-Lieder sind der Gewinn. Bis in die dreißiger Werke hinein blühen noch die romantischen Melodien; nur daß Strauß die Wortdeutung bewußter, den Aufbau stärker durchführt (Fortbilden von Schumanns Liedsinfonien). Dann aber vollzieht sich witterungsgemäß, schwerlich mit Vorsatz, ein Angleichen an eine neue Liedform. Opus 39,4 — Dehmels »Befreit« — könnte nach Begleitung, Erfüllung des Wortes, Folge der Modulationen von Hugo Wolf sein (Notenbeispiel I). Nur die



riesige Schlußdehnung nicht, mit der Strauß die Dehnungen sinngerecht weiterbildet, die Brahms in seinen Chorwerken, in der »Nänie«, im »Parzenlied« nicht immer wortgetreu eingesetzt hatte. Fremde Werte bilden das Wesen der Begleitung um. Der reine Klaviersatz wird vom verkappten Orchesterklang abgelöst. Zwischen dem Klavierauszug der Hölderlin-Oden op. 71 und solchen triolengetragenen Begleitrhythmen wie in op. 69,2 (Achim von Arnims »Pokal«) $\frac{6}{4}$ und ist kein Wesensunterschied mehr. Der Duktus des Liedes stimmt völlig überein mit dem Orchestergesang zum Beispiel der »Salome« (Notenbeispiel II). Auf diesem Wege



und mit derartigen Mitteln vollzieht sich in kaum 20 Jahren bei Strauß ein Übergang vom Gefühls- zum Affektlied.

HANS PFITZNER: In allen Phasen und Formen des Schaffens ist er so etwas wie Straußens künstlerischer (und menschlicher) Gegenpol. Vergleicht man manche früheren und späteren Werke — Eichendorffs »Sonst« op. 15,4 und Jakobowskis »Leuchtende Tage«, op. 40,1 — so ergibt sich sogar eine umgekehrte Entwicklung. Vom größten Melodienduktus, von der rhythmisch reichen Begleitung zu Schubertscher Schlichtheit. Aber die Gegenbeweise bleiben nicht aus; oft muß der dichterische Stoff nur seinen geistig-seelischen Gehalt hergeben, was bis zur Zerstörung der Wortform führt, wie bei der Hölderlin-Ode. Pfitzners Tonsprache ist etwas ganz anderes als Straußens enharmonische Vertauschungen und modulatorisch gewagten Vorhalte. Nämlich der rein musikalische Bestandteil einer Kammermusik mit begleitenden Worten. Vom Wort aus gehört, steht die Begleitfigur bei Pfitzner oft geradezu »falsch« (etwa in Opus 11,1 »Ich und Du« von Hebbel, vorletzte Textzeile). Der klaviergerechte Satz um seiner selbst willen gilt Pfitzner nichts.

Sein Streichquartett trug ja auch die Sinfonie in sich. Pfitzners Lied ist unerlöste höhere, mitunter ins Kultische gesteigerte Form. Die Probe: Notenbeispiel IIIa und b. Die Gegenprobe: op. 11,4: Dehmels »Venus mater« und op. 40,3 (Ricarda Huch) (Notenbeispiel IVa und b).



PAUL GRAENER: Etwas Zelterisches liegt in der Erscheinung des Mannes und seiner Musik. Eine geschichtliche Kraft, die ohne alles Überalterte ist, eine Stilbeherrschung, der das Antiquierte fernliegt. Nicht Nachempfinden, sondern Innigkeit, nicht Armut, sondern Fülle und Wärme durchleben Graeners Welt. Ob es der Klang der Spieluhr ist wie im »Alten Herrn« oder die lyrisch-reiche Löns- und Münchhausen-Ballade —, so schlicht wirkt diese Kunst, daß aus jeder Form und jeder Einkleidung die ursprüngliche Natur klingt. Wie artgetreu wirkt diese Modulation im Raabe-Lied »Wunsch und Vorsatz« op. 83,1 (Notenbeispiel V). Volksgemäß ist solche Musikformung, nach Graeners Ausdrucksbezeichnung »wie ein Volkslied«: Münchhausens Straßenlied op. 49,5 (Notenbeispiel VI).



RICHARD WETZ: In seinem Gesamtwerk hat das Lied nicht mehr die Ausschließlichkeit, wie noch bei Hugo Wolf. Darin zeigt sich aber weniger ein Generationsmerkmal als schöpferische Wesensart. Dem Chor- und Orchestersinfoniker liegt der reinliche Klang am Herzen, selbst bei einer urkräftigen ironischen Abwehr. Da heißt es zum Beispiel in Mörikes »Enthusiasten« op. 36,5 zu der bombastisch fallenden H-dur-Skala (Notenbeispiel VII): Ein gesunder, echter Ton, — und das Volk, im Kampf gegen die Vorgestrigen, gegen Nörgler und Kritikaster, versteht ihn von Herzen.



RICHARD TRUNK: Der Nachhall der Wegbereiter wird von ihm überwunden und damit auch die überlieferte Form. Aber gibt es noch neues Formengut im Kunstlied? Offenbar nur nach dem Klanglichen hin, für das Orchester- und Instrumentallied. Bleibt die rezitativische Behandlung des Wortgehaltes. Trunks spätere Lieder erscheinen als gesungene Melodramen. Die innige Beziehung zwischen Begleitwort und Singstimme löst sich. Mag sein, hier wirken Zeiteinflüsse mit. Das Wort ist nicht mehr Grundlage, sondern Vorlage; die Deklamation, also die getreue Worterfüllung, tritt zurück. Auch die Textwahl ist von keinem spürbaren Vorsatz geleitet. Das Klanggewebe spiegelt noch am ehesten Wortverwandtes. Die aufgeopferte Form wird durch keine neue Prägung musikalischer Natur ersetzt. Vielmehr zeigt sich eine so starke Bildgebundenheit wie Storms Dichtung von der »Grauen Stadt am Meer« ohne Notwendigkeit aufgelöst (op. 40,3) und Nietzsches »Ecce Homo« erscheint als freibegleiteter Wortgesang. Erst Kellers dunkle Glut oder Hebbels Schwere (op. 41,3: »Schlafen, schlafen«) bindet Melodie und Melos. (Notenbeispiel VIII.)



GEORG VOLLERTHUN: Bodenständige Liedkunst, aus altem und neuem Wortgut gestaltet (die Zyklen der Ostpreußin Agnes Miegel). Die Form ist aus einer der Tonsprache Hugo Wolfs verwandten, aber nicht etwa ihr angeglichenen Durchsetzung des Wort-Musikalischen entstanden. Es ist wesensbedingt, daß sich die Wolfsche Erkenntnis bei Vollerthun in lyrisches Balladengut umsetzt. Vereinfachen der Mittel, Abkehr von den Künsteleien einer Übergangszeit. Der Lehrer des deutschen Liedes und seiner inneren

Gestalt schreitet als Liedgestalter zur geschlossenen Prägung vorwärts. Ballade bedeutet bei ihm nicht eine von dem und dem Wortinhalt bestimmte musikalische Form, sondern die Gestaltung einer inneren deutschen Landschaft. Das sinngebende Beispiel bringt op. 27, die »Lieder aus Niederdeutschland« nach den Worten von Hermann Allmers. Sie stellen aber nicht etwa eine Stammesliedkultur dar, sondern völkische Wesensart.

ARMIN KNAB: Ist das Strophenlied musikalisch überwunden? Abgelöst vom Klang, von der Harmonie, vom instrumentalen Zwischenspiel? Das wäre ein Trugschluß. Dieser Vorkämpfer Armin Knab, ein volksnaher stiller Musikant, hat den Mut und die Gabe, es behutsam wieder zu erwecken. Wenn er aus der Notzeit des Volkes heraus zwölf Wunderhornlieder nach eigenen Melodien neu verdichtet, so ist das keine Klangaskese, kein Unvermögen, sondern ein Schritt zur Wiedergeburt des Volkes, den die Romantiker Arnim und Brentano eben dieses »Knaben Wunderhorn« abgehorcht hatten. Einfachheit bedeutet nicht Primitivität, Melos keinen Verstoß gegen den Volksgeist. In diesen zwölf Wunderhornliedern von Armin Knab tut sich eine Welt auf, die uns Heutige ins Morgen hinüberweist.

Auch die beste Gesinnung schafft noch kein Kunstwerk, aber volksnahe Kunst wächst aus volksgemäßer Sinnesart. Eine ehrlose Zeit entehrte den Begriff »volkstümlich« — schrieb seine Kraft dem Schlager zu; das Volk hat gegen diese Zeit entschieden.

PAUL HINDEMITH: Könnerschaft und Künstlertum ist nicht dasselbe. Hindemiths Können ist unzweifelhaft groß, aber dem Anempfinder muß die heilige Besessenheit versagt bleiben. Wenn das Volk sein Können ablehnt, so lehnt es das nicht ab, weil dieser Neue sich neuer Mittel bedient, sondern weil an seinem Können jene bedingungslose Echtheit keinen Teil hat. Der Handwerker Hindemith versteht sich sogar auf das Schlichte. Aber ohne Echtheit wird selbst der strengste Stil ein Nichts. Und die Echtheit fehlt: In den Liedern op. 18, in den fünfzehn Gesängen nach Rilkes »Marienleben«. Abgesehen davon, daß diese Dichtung wahrhaftig ihre Musik in sich trägt. Wir sind kein Volk von Beckmessern; es gibt überhaupt keine »unerlaubten« Mittel. Aber es gibt einen Geist, dem das Heiligste verschlossen bleiben muß. Mag Hindemiths Begleitung zum »Marienleben« unerlöste Kammermusik sein oder nicht, — solcher Duktus aus wurzellosen, nirgends beheimateten verminderten und überhöhten Tönen ist fremd: dem Geiste der »Pietà«, der die Worte gelten und uns, die das Unglaubhafte nicht glauben können (Notenbeispiel X).



Wo steht das deutsche Lied? Es steht da, wo wir stehen, wo sein Volk steht, aus dessen Geist und Herzen, aus dessen innerster Kultur es geboren ist. Schlichtheit ist nicht notwendig das Zeichen des Echten. Mit dem Verfehlten ist das Fehlurteil noch nicht ausgerottet. Das Lied steht da, wo seine — *unsere* — Jugend steht: Im Vormarsch. In der Zeitenwende. Es kommt nicht auf Formen und wissenschaftlich feststellbare Begriffe an, sondern zuerst und einzig darauf, daß das Lied seinen Raum im Kulturraum des Volkes erhält und erfüllt. Die singende und kämpfende Gemeinde mag seine völkischen Choräle singen, sein kultisches Festspiel pflegen. Es gibt dennoch eine Pflegstätte des deutschen Liedes, von der aus seine Erneuerung an Form und Gehalt ausgehen muß und wird, der Keim von Volk und Staat: das deutsche Haus, das Heim. Der Bestand, der die Aussaat für unsere Zukunft ist, wird klein sein, aber niemals gering. Die Führerschaft des neuen deutschen Liedes wird der neuen Front die Wege weisen. Sie ist bereits am Werke.
Erfüllt den Raum der deutschen Musik mit unserem Leben! Nicht Wissen um des Wissens willen, — nur glauben und handeln hilft uns. Wenn das deutsche Lied in unseren Herzen lebt, ist auch die Frage nach seinem Schicksal gelöst.

AUFGABEN UND ZIELE DER »ERZIEHUNG ZUM LIED«

Von GEORG VOLLERTHUN-STRAUSBERG (Mark)

Wenn hier in den nachfolgenden Zeilen des öfteren von persönlichen Erfahrungen, wenn überhaupt vom persönlichen Standpunkt aus gesprochen werden muß, so liegt das an der Neuheit der Aufgaben und Ziele, die in knappen Zügen gezeigt werden sollen. Nicht das Fußen auf einer traditionellen Entwicklung ist dabei möglich, sondern das zu erstrebende grundsätzlich Neue beruht zunächst auf eigenen Wahrnehmungen, Hoffnungen und Wünschen, die, lange gehegt, durch den erwachenden Geist unseres neuen Staates gefördert nun auch weiteren Kreisen, ja unserem ganzen Volke, nützlich werden können.
Es ist durchaus nicht allgemein bekannt, und von Zünftigen wird es auch heute noch nicht erkannt, daß das *deutsche Lied* eine einzigartige Erscheinung ist. Eine Erscheinung, der sich weder in unserem überreichen deutschen Musikschaffen, noch in dem anderer Völker etwas vergleichen läßt. Indem der fein wägende Verstand des Franzosen das Wort »le lied allemand« geprägt hat, betont er diese Einzigartigkeit, und weder bei ihm, noch in der so reich bebauten slawischen oder italienischen Musik finden wir Kunstgebilde, die an Bedeutung das deutsche Lied erreichen oder übertreffen. Wir sind daher

berechtigt, vom »Lied« schlechthin zu sprechen und das deutsche Lied zu meinen.

Im ganzen deutschen Kunstschaffen, sofern es arteigen ist, scheint sich von den fernsten Zeiten her eine doppelte Natur und Begabung zu offenbaren. Die vom Volke am meisten geliebten und verehrten Schöpfer zeigen diese am deutlichsten: das Streben, nicht in den Grenzen einer Kunstgattung zu verharren, sondern sie durch symbolhafte Züge zu vertiefen. Einem Dürer, einem Rembrandt ist ebensowenig der Zug ins Poetische abzusprechen, wie vielen unserer größten Dichter, etwa Goethe, Mörike oder Keller die innere Verbundenheit mit dem Malerischen. Beethoven sprengt die Form seines größten sinfonischen Werkes, als einer absoluten Musik, durch die Einfügung des gesungenen Liedes, und Wagners ganze ungeheure Entwicklung beruht auf dieser Doppelnatur und Begabung.

Dieser tiefgründigen und volksverbundenen Anlage ist auch die wunderbare Entfaltung des deutschen Liedes zu verdanken, und zwar ebenso die des Volks- wie die des Kunstliedes, die beide nicht voneinander zu trennen sind, sondern sich gegenseitig bedingen und befruchten. Immer, wenn die deutsche Musik erstarkt, wenden sich ihre wurzelreinen Kräfte wieder dem Liede zu, von dem sie stammen. Das geschah in den Zeiten des lutherischen Chorals ebenso wie in denen von Heinrich Schütz, Albert und Adam Krieger, zu Schuberts Zeiten gleichermaßen wie bei Hugo Wolf. Dieser ungeheure Kräftezustrom an Musik zeigt immer wieder das Bestreben, sich dem Wort zu verbinden. Wie das Wort aber vom Volkswillen getragen und gespeist wird, so gibt die Musik seiner Sehnsucht die Form. Und in solcher über lange Zeiträume sich erstreckende Wechselwirkung entsteht das Lied und gebiert sich immer wieder aufs neue, in seinem Wesen somit die reinste Form der Volksseele offenbarend.

Der Schöpfer der neueren Musik, Beethoven, hat uns zugleich mit seinen Sinfonien auch ein Erbteil hinterlassen, dessen wir seitdem nicht mehr entraten können: das sinfonische Motiv. So, wie es in Schuberts Lied eindrang, so wurde es zum gestaltenden Grundgesetz des Musikdramas Richard Wagners, und feierte, von beiden befruchtet, im Lied Hugo Wolfs seine Auferstehung. Was auch seitdem an Liedern geschaffen wurde, das sinfonische Motiv, welcher Art es auch sei, ist und bleibt seine Grundlage, selbst in der Form einfachster, die Singstimme tragender Begleitung. Diese muß also, und damit komme ich zu meinem eigentlichen Thema zurück, mit der gleichen künstlerischen Verantwortung und demselben Können ausgeführt werden, wie der gesungene Teil des Liedes. Eine Trennung der Aufgaben, etwa in eine Vorherrschaft des Gesanges und unterlegende oder nur unterstützende Begleitung durch das Klavier darf nicht eintreten, da beide Teile sich zu durchdringen haben und ihr Verhältnis zueinander nur geregelt wird durch die Dichtung, die dem Lied zugrunde liegt und ihm letzten Endes die tönende Form gibt.

Es tritt also diese Forderung bei der Wiedergabe eines Liedes ein: der Sänger darf sich nicht *nur* als Sänger und losgelöst vom Ganzen fühlen, ebensowenig wie der Pianist *nur* an seine klavieristische Aufgabe zu denken hat. Sondern beide haben eine höhere Einheit zu vollziehen, in deren Mittelpunkt die Dichtung die verbindende Grundlage liefert.

Wie steht es, angesichts solcher Forderung, mit der heutigen Wiedergabe des Liedes?

Den wenigen, fast an einer Hand herzuzählenden Sängern der alten Tradition steht ein verschwindend kleiner Nachwuchs gegenüber. Jetzt beginnt sich das kulturfeindliche Streben vergangener maßgebender Elemente und Kreise zu rächen, denn nicht nur, daß es dem jungen Sängernachwuchs für die Wiedergabe des Liedes oft an der technischen Voraussetzung fehlt, sondern ein Schlimmeres ist eingetreten: der Wille und die Liebe zum Lied mangelt. Eine einseitige Erziehung stellte immer wieder vorwiegend die Oper in den Mittelpunkt dessen, was ein angehender Sänger zu erreichen strebte. Für das Lied erstarb Sinn und Begeisterung, indem man es vielfach zu Gesangsübungen der Anfänger degradierte und dann sehr bald zu Arien und Opernpartien überging. Es sei aber mit aller Entschiedenheit betont, daß in der Wiedergabe Arie und Lied sich sozusagen diametral gegenüberstehen.

Die Arie erstrebt die Vorherrschaft des Gesanges und erfordert darum möglichst eine ungebrochene, am deutlichsten in der Kantilene sich ausprägende Gesangslinie. Die ihr zugrundeliegenden Worte treten damit in die zweite Reihe des Ausdrucksgebietes. Erst bei Wagner, dessen Musik ja vom Lied (auch in der Form) befruchtet wurde, tritt hier ein Ausgleich ein, der denn freilich zur Schaffung des hohen Musikdramas führt.

Das Lied dagegen setzt sich aus den drei Faktoren Gesang, Wort und Begleitung zusammen, die in Einklang zu bringen sind. Da zudem in seinem Wesen das besinnliche, lyrische, nach innen gerichtete Ausdrucksgebiet vorherrscht, so muß der Sänger sich in erster Linie der schwebenden, unmerklich abgesetzten Zwischenstufen bemächtigen. Hierzu kann ihm nur eines helfen: die Färbung der Stimme. Dabei zeigt sich auch, warum so selten Opernsänger von Bedeutung in der Wiedergabe des Liedes etwas leisten. Eine noch so schöne Stimme, wenn sie sich nicht umfärben kann, ist für das Lied ungeeignet. Und noch eine Eigenschaft ist für den Liedsänger von höchster Bedeutung. Er muß nicht nur die höchste Ausdruckskraft des Wortes, das hier eine ganz andere Rolle spielt als in der Oper, erfühlen, sondern überhaupt auch als Mensch eine Erlebnisfähigkeit aufbringen, die ihn erst dadurch letzten Endes zum Resonanzboden gesungener Poesie macht.

Der Begleiter seinerseits hat, wie wir sahen, an diesem Ausdrucksvorgang teilzunehmen, dergestalt, daß er, unter Voraussetzung großen pianistischen Könnens, den Gesang ergänzt und fortsetzt, und zwar nicht nur in Vor-, Nach- und Zwischenspielen, sondern auch gleichzeitig mit dem Gesang. Er

muß also, genau wie der Sänger, um das gesungene Wort wissen, muß es mit derselben Intensität wie der Sänger empfinden und seine Phrasierung der des Sängers, vor allem auch und besonders bei der Führung des Atems anpassen. Unerläßlich ist für ihn daher, daß er nicht nur mit dem technischen Rüstzeug des Sängers vertraut ist, sondern auch eine tiefe Liebe zum Gesang hat, die ihn befähigt, den Ton des Klaviers auf die gleiche Ausdrucksebene mit dem Gesang zu heben. Ein kleines Lied, wie »Der Nußbaum« von Schumann, kann als Beispiel gelten für die Aufgabe, wie sich Sänger und Begleiter zu ergänzen und im Vortrag zu durchdringen haben.

Wie viele solcher Begleiter aber haben wir? Auch sie sind, wenn man ehrlich sein will, nahezu an einer Hand aufzuzählen.

Da ein großer Teil meines Schaffens auf dem Gebiet des Liedes liegt, da ich schon in jungen Jahren von dem Liedgesang einer Amalie Joachim, einer Lilli Lehmann, eines Eugen Gura und Raimund zur Mühlen tiefste Eindrücke, zum Teil auch in persönlicher Berührung, empfing und mit Sängerinnen der großen Tradition wie Julia Culp und Lula Myß-Gmeiner vielfach gemeinsam wirkte, so konnte es nicht ausbleiben, daß ich mich aufs innigste mit den Aufgaben in der Wiedergabe des Liedes befaßte. Der Gegensatz zu den Gepflogenheiten der jungen Generation wurde mir sehr bald klar, ebenso wie die Erkenntnis, daß hier grundlegend eine Änderung in der Erziehung eintreten müßte, sollte nicht die Pflege des Liedgesanges durch Absterben der großen Tradition mit Vernichtung bedroht werden.

Meine wiederholten Vorstöße in dieser Richtung wurden zwar als berechtigt anerkannt, aber mit der frivolen Bemerkung abgetan, daß das deutsche Lied nicht »gefragt« sei. Man stelle sich vor, daß es in dem Lande, in dem das Lied geschaffen und zu größter Bedeutung erhoben wurde, keine Pflegestätte für es geben sollte. Erst das Dritte Reich Adolf Hitlers, des Führers zur kulturellen Wiedergeburt unseres Volkes, wurde sich auch hier seiner hohen Aufgabe bewußt. Meine Vorstellungen über den Verfall der Liedpflege wurden beachtet, und ich erhielt die Aufgabe, an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin eine Klasse der »Erziehung zum Lied« einzurichten. Das hohe, in gleicher Richtung zielende Bestreben des Direktors Professor Dr. Stein war hierbei von ausschlaggebender Förderung.

Die Art des Unterrichts geschieht in der Weise, daß ich vor den Schülern der Gesangsklassen, vor Pianisten, Komponisten und Kapellmeisterschülern Vorträge über Wesen und Entwicklung des Liedes nach einem bestimmten Programm halte. Zugleich aber, und das ist das Wichtige, werden hiermit praktische Übungen verbunden. Liedprogramme, das ganze Schaffensgebiet umfassend, werden auf Sänger und Begleiter verteilt, ausgearbeitet und zu kleineren und größeren Vorträgen zusammengefaßt. Leben und Wesen der Liedschöpfer und Dichter werden zugleich mit der unendlichen Mannigfaltigkeit der Formen ihrer Schöpfungen erörtert und gleichermaßen bei der

Wiedergabe des Liedes in die praktischen Forderungen übersetzt. So wird nicht nur der gewaltige Reichtum der Literatur vermittelt. Es wird vor allem die Liebe zum Lied erweckt, die von dieser jungen Generation hinausgetragen werden soll in die Familie und in den Konzertsaal und so wieder befruchtend wird für unsere Dichter und Komponisten, zum Heile des Schönsten und Kostbarsten, was unser Land hervorgebracht hat: das deutsche Lied.

FREUDE, SCHÖNER GÖTTERFUNKEN...

EIN KAPITEL DEUTSCHER LIEDGESCHICHTE

Von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU-KÖNIGSBERG/Pr.

Schillers Dichtung entstand 1785 und wurde zuerst in Schillers Thalia (erster Jahrgang, zweites Heft, Leipzig 1786) gedruckt. Sie war für das gesellige Singen in frohem Kreise bestimmt, wie etwa der letzte, in Beethovens Strophenauswahl nicht mehr berücksichtigte Vers zeigt:

Fester Mut in schweren Leiden, Hilfe wo die Unschuld weint
Ewigkeit geschwornen Eiden, Wahrheit gegen Freund und Feind.
Männerstolz vor Königsthronen — Brüder, gält' es Gut und Blut —
Dem Verdienste seine Kronen, Untergang der Lügenbrut!
Schließt den heilgen Zirkel dichter, schwört bei diesem goldnen Wein:
Dem Gelübde treu zu sein, schwört es bei dem Sternenrichter!

Er zeugt freilich auch von der bis zum Schluß ungeminderten edlen Begeisterung und der Gedankentiefe des Liedes. Auch die Form ist klar: Acht Zeilen singt ein Vorsänger, der volle Chor antwortet mit einem abschließenden und zusammenfassenden Vierzeiler.

So war das Lied als große Aufgabe den deutschen Tonsetzern gestellt. Von 1786 an beginnen die Kompositionen, die Max Friedländer in seinem Werk »Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert« zusammenstellt. Nicht alle Vertonungen sind der Erwähnung wert. Aber die der großen Liedmeister Deutschlands sind wirklich ein Stück deutscher Liedgeschichte.

K. F. Zelters vierstimmige Komposition von 1792 nimmt dabei eine Sonderstellung ein. Sie wurde vor Schiller aufgeführt, als dieser am 15. Juni 1804 die Berliner Singakademie besuchte. Wo aber sind die übrigen Vertonungen Zelters, der nach Angabe Friedländers das Lied *noch viermal* in Musik gesetzt haben soll? Beckers Taschenbuch von 1805, das nach Friedländer eine derselben enthalten müßte, bleibt in seinen sämtlichen Jahrgängen unergiebig. Hier ist also noch weitere Arbeit zu leisten.

Dagegen ist ein anderer Ansatzpunkt unumstößlich. Fischenich, Professor an der Bonner Universität, schreibt Ende 1792 an Frau Charlotte von Schiller: »Ich lege Ihnen eine Komposition der »Feuerfarbe« bei und wünschte Ihr Urteil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, dessen



Johann Gottlieb Naumann



Johann Rudolph Zumsteeg



Franz Schubert

musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat. Er wird auch Schillers Freude, und zwar jede Strophe, bearbeiten. Ich erwarte etwas Vollkommenes, denn soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene . . .« Der »junge Mann« ist Ludwig van Beethoven!

In der Leipziger Allg. Mus.-Zeitg. vom April 1818 — also bevor Beethoven mit der Komposition der Neunten begann — heißt es zusammenfassend: »Schillers herrliches Lied von der Freude hat seit seiner ersten Erscheinung unzählige Kompositionen veranlaßt (hat man doch, selbst von gedruckten, ganze Sammlungen zusammengestellt!) und auch nicht Eine hat befriedigt. Es wird's auch keine; das liegt am Gedichte, seinem Stoff und seiner Form nach. Als Lied muß es doch behandelt werden: hält sich nun da der Komponist an das Gemeinsame aller Strophen, so wird er so allgemein, daß er hinter dem begeisterten und doch scharf bezeichneten Fluge des Dichters weit zurückbleibt; schließt er sich an Einzelnes, so paßt seine Musik, bei der großen Verschiedenheit des Stoffs der Strophen untereinander, kaum für einige Zeit, für noch einige notdürftig, für die andern gar nicht und widerspricht ihnen wol gar.«

Damit sind die ungefähren Grenzen unseres Berichts (etwa 1793—1818) gegeben und zugleich die Problematik der Vertonung des Schillerschen Textes klar gekennzeichnet. Soll ihm eine Strophenmelodie zugepaßt werden, wie es die meisten der Komponisten taten? Soll er durchkomponiert werden, wie es der junge Beethoven versuchte? Oder gibt es noch eine andere dritte Lösung, die zwischen beiden mitten inne steht? Sehen wir zu.

*

Als *geselliges* Lied konnte die »Hymne an die Freude« nur strophisch vertont werden. *J. R. Zumsteeg*, *Fr. W. Rust* und *J. Fr. Reichardt* haben es im gleichen Jahre 1796 versucht. *Franz Schubert* komponierte die Dichtung 1815; sie wurde aus dem Nachlaß als op. 111 Nr. 1 (nicht op. 115, wie Friedländer angibt) veröffentlicht und ist in der Ges.-Ausg. (Serie 20, Nr. 66) leicht erreichbar.

Es geht nicht an, diese frühen Vertonungen als »unbedeutend« und »sehr wenig glücklich« (Friedländer a. a. O.) abzutun. Der Maßstab ist nicht Beethovens Freudenmelodie, sondern die Absicht der Komponisten auf ein geselliges Lied und das in ihm zu schaffende Verhältnis von Einzel- und Chorgesang. — Dabei treten des Schwaben Zumsteeg und des Wiener Schubert Vertonungen zusammen (Notenbeispiel 1 und 2).





Zugrundezulegen ist Schillers erster Vers. Er lautet in der frühesten Fassung:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische! dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
was der Mode Schwert geteilt;
Bettler werden Fürstenbrüder,
wo dein sanfter Flügel weilt!

Chor: Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt;
Brüder, überm Sternenzelt
muß ein guter Vater wohnen.

Beide lösen den Einzelgesang völlig vom Chore los. Zumsteeg gibt eine im Stile der Empfindsamkeit ausdrucksvolle Melodie, die den Achtzeiler ähnlich wie Beethoven in einer gewissen Dreiteiligkeit der *Doppelzeilen* anordnet (a b | c | a_1). Zu Beginn ist das a als Vordersatz mit Dominantwendung geprägt; der Nachsatz freilich (b) erscheint so frei gebildet, daß kaum noch eine Entsprechung vorhanden ist. Dafür ist dann der Mittelteil (c) in einer Art von Schwebelage dem a nachgebildet, so daß nun die schließende Fassung des a ganz organisch folgen kann.

Schuberts Komposition beginnt volltaktig, deklamiert besser und beugt sich nicht sklavisch dem Reim: Elys*ium*, Helig*tum*. Indem er den beiden Schlußworten dem Reim zum Trotz den richtigen Akzent beläßt, deckt er einen Fehler Schillers auf und aller der Vertoner, die dem imaginären Reim folgen. Erst wenn volltaktig begonnen wird, erhalten *alle* Worte des Textes die richtige Betonung!

Im übrigen ist Schuberts Melodie für den Einzelgesang musterhaft. Man prüfe einmal die feine Veränderung der beiden Vordersätze gegeneinander nach. Oder die im Gegensatz der Töne his bzw. h verankerte Verschiedenheit der beiden Nachsätze. Diese einfachste Lösung a b a (var.) b (var.) ist von keinem der Früheren oder Späteren versucht worden. Bei Schubert erhält übrigens der zweite Teil das Übergewicht durch wörtliche Wiederholung der 8 Takte im Nachspiel. Auch das ist sinnvoll — während Zumsteeg nach je 8 Takten belanglose viertaktige Nachspiele bringt.

Über die Weise des Chors ist wenig zu sagen nötig. Zumsteegs Prägung erscheint hier stärker, besonders in der gelungenen Dehnung des Schlusses. Schuberts Abschluß dagegen ist trotz der Fermate und des kleinen Verlegenheitsnachspiels (eingeklammert) ohne Gleichgewicht. — Beiden Vertonungen ist gemeinsam, daß das innig-ausdrucksvolle des Solos und das einfach-kräftige des Chores sich nicht durchdringen, eine völlige Harmonie nicht entsteht.

Gerade um dies Problem aber mühen sich die beiden Norddeutschen *Rust* und *Reichardt* (Notenbeispiel 3 und 4). Beide haben zwei Melodien zu Schillers





Text geschaffen. Und es stellt bei beiden die zweite Melodie wirklich etwas Letztes, Endgültiges dar. Hier ist's nicht mehr so wichtig, der Form des »Solos« nachzugehen. Es genügt der Hinweis, daß Rust die beiden Anfangsdoppelzeilen wirklich als Vorder- und Nachsatz formt, daß aber Reichardt besser die Zwischenlage der dritten Zeile trifft, und in der vierten überraschend auf den Anfang zurückgreift. —

Wie aber haben beide den Zusammenhang zum Chor hergestellt? Rust setzt ihn zusammen aus zwei Zeilen, deren erste die vorige erste, die zweite aber die vorige vierte in fast genialer Weise ins Allgemeine wendet. So umfaßt der Chor noch einmal die Empfindung des Ganzen; ein kräftiges, wohlproportioniertes Nachspiel schließt ab. Reichardt verfährt ähnlich, nur daß er die erste und zweite Zeile verwendet und objektiviert. Und hier gibt freilich die besondere Eigenart dieser zweiten Zeile den Ausschlag zu seinen Gunsten. — Aber noch etwas anderes ist es, das seine Vertonung *über* die anderen stellt. Rusts erster Teil ist in seinem Satz und seiner gleitenden Dynamik

wirklich Sologesang, steht darin Zumsteeg und Schubert nahe. Reichardts Satz aber läßt sich (wie ich aus eigener Chorerfahrung in meinen »Schiller-Chören von J. Fr. Reichardt«, Verlag Vieweg, dargetan habe) recht gut von vier Solostimmen ausführen. Ja, die gestraffte Melodik kommt *so* erst zur rechten Geltung! Den vier Solostimmen mit Klavierbegleitung mag man dann für den Abschluß den vollen Chor etwa in Begleitung eines kleinen Streichorchesters gegenüberstellen, das auch das Nachspiel auszuführen hätte. So ist in Reichardts Vertonung bereits der Weg zu einer größeren Form, der Liedkantate, und ihren reicheren Klangmitteln gebahnt. Er führt über das gesellige Lied hinaus in die Kunstmusik.

Doch bevor wir ihn beschreiten, sei Beethovens erster Versuch von 1795 wenigstens erwähnt. Des Vergleichs halber nach A-dur gewendet zeigt das kurze Bruchstück deutlich, daß er ein geselliges Lied nach Art Reichardts beabsichtigte (Notenbeispiel 5a). Aber auch die Weise, die später zu Schillers



Text volkstümlich wurde, entstammt der gleichen Zeit. J. G. Naumann wird als ihr Urheber vermutet. Er ist der an sechster Stelle stehende ungenannte Komponist in der ersten der beiden, von Friedländer angeführten Sammlungen von 1799 und 1800.

Die Weise (Notenbeispiel 5b), deren mechanische Befolgung des Reims



R. Wagner tadelt, scheint ursprünglich zu einem ganz anderen Text erfunden zu sein. Der Gang des Solos ist gut und schwungvoll und gab wohl Anlaß zur Aufnahme in den Volksgebrauch. Der Chor aber, der die erste und letzte der vier Zeilen wiederholt, ist eigentlich nach den ersten beiden Doppelzeilen (bis »Sternenzelt«) melodisch geschlossen. Der schwache Nachklang der letzten, durch Verdoppelung gewonnenen Zeile paßt nicht zu Schillers Text. In der Tat wurde die Weise meist nur bis zum Einsatz des Chores zitiert und auch gesungen. In unserer Zeit scheint sich Beethovens Melodie langsam auch im Singgebrauch des Volkes und vor allem der Jugend durchzusetzen.

*

In Reichardts Vertonungen von »Schillers lyrischen Gedichten« (1810) folgt auf die »Ode an die Freude« ein anderes geselliges Lied Schillers: *Die Gunst des Augenblicks.* Reichardt hat ihm eine ganz einfache Strophenmelodie beigegeben (Notenbeispiel 6). Sie wird in Tempo, Ausdruck, Dynamik für die



einzelnen Strophen sinnvoll zu verändern sein, wie ich es in meiner Anweisung in den obengenannten Schiller-Chören Reichardts gezeigt habe. Was hier, wie auch bei der »Freude« der Augenblicksgestaltung der Singenden überlassen bleibt, hat K. Fr. Zelter in seiner Vertonung der »Gunst des Augenblicks« in eine größere Form zu gießen versucht (vgl. meine Ausgabe in Nagels Archiv Nr. 92). Er ist sich selbst dessen klar bewußt. Denn im Januar 1805 schreibt er an Goethe: »In diesen Tagen habe ich ein neues Lied von Schillern »die Gunst des Augenblicks« komponiert, worin eine *anwachsend größere* musikalische Form versucht wird.«

Was in der Dichtung der »Freude« vom Dichter veranlagt war, stellt hier der Komponist aus eigenem Antrieb her: den Wechsel von Solo und Chor für jede Strophe. Nur angemerkt sei, daß einer »Strophe« bei Zelter zwei Strophen des Gedichtes entsprechen. Bald läßt Zelter nur die letzte Zeile, bald die Halbstrophe vom Chor wiederholen. So verbindet er, wie Goethe in einem Brief vom Januar 1810 über die Komposition anmerkt, aufs Schönste »das Kernhafte mit dem Gefälligen«.

Die einfache Grundmelodie (Notenbeispiel 7a) trägt also den Text der ersten beiden Strophen Schillers:

1. Und so finden wir uns wieder in dem heitern, bunten Reihn
   Und so soll der Kranz der Lieder frisch und grün geflochten sein.
2. Aber wem der Götter bringen wir des Liedes ersten Zoll?
   Ihm vor allen laßt uns singen, der die Freude schaffen soll.

In den weiteren Strophen wird sie verändert nach dem Wechsel des Ausdrucks. Am schönsten und einprägsamsten dort, wo das Baßsolo mit der Kernstrophe des Ganzen einsetzt:

Aus den Wolken muß es fallen,
Aus der Götter Schoß das Glück.
Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.

Ein Tenorsolo führt unmittelbar weiter, die zweite Halbstrophe übernimmt der Chor. Mit seinen Worten:

So ist jede schöne Gabe flüchtig wie des Blitzes Schein.
Schnell in ihrem düstern Grabe schließt die Nacht sie wieder ein.

ist das Ende der Dichtung, jedoch nicht der Komposition erreicht. Denn nun führt Zelter ein kleines Orchester zum Chore neu ein und gestaltet unter verändernder Wiederholung des Textes von Strophe 2 ein richtiges kleines Finale. Sein melodischer Kern, den wir von allen Wiederholungen und Deh-



nungen befreit, wiedergeben (Notenbeispiel 7c) ist eine allerkürzeste Fassung der Ausgangsmelodie.



In dieser merkwürdigen Komposition ist also die Form der strophischen Variation mit Finale als die gewünschte größere Form für die Vertonung eines geselligen Liedes gefunden!

*

Nun erst wird uns Beethovens Weg verständlich. Seine frühesten Stationen von 1793 und 1795 kennen wir bereits. Noch einmal müssen wir beim einfachen Strophenlied beginnen. In Haydns zweitem Teil der Klavierlieder von 1783 (Neuausgabe in der Edition Peters Nr. 1351) findet sich eine Komposition von Bürgers »Gegenliebe«, deren drei erste Strophen lauten:

1. Wüßt ich, wüßt ich, daß du mich
lieb und wert ein bißchen hieltest,
und von dem was ich für dich
nur ein Hundertteilchen fühltest.

2. Daß dein Denken meinem Gruß
halben Wegs entgegen käme,
und dein Mund den Wechselkuß
gerne gäb und wieder nähme.

3. Dann, o Himmel, außer sich
würde ganz mein Herz zerlodern!
Lieb und Leben könnt ich dich
nicht vergebens lassen fodern!

Haydn gibt dazu eine ganz einfache Strophenmelodie, deren Zwischenspiele nur Melodiezeilen wiederholen oder vorwegnehmen. Das Nachspiel des Klaviers ist ohne Bedeutung für die eigentliche Liedmelodie (Notenbeispiel 8).

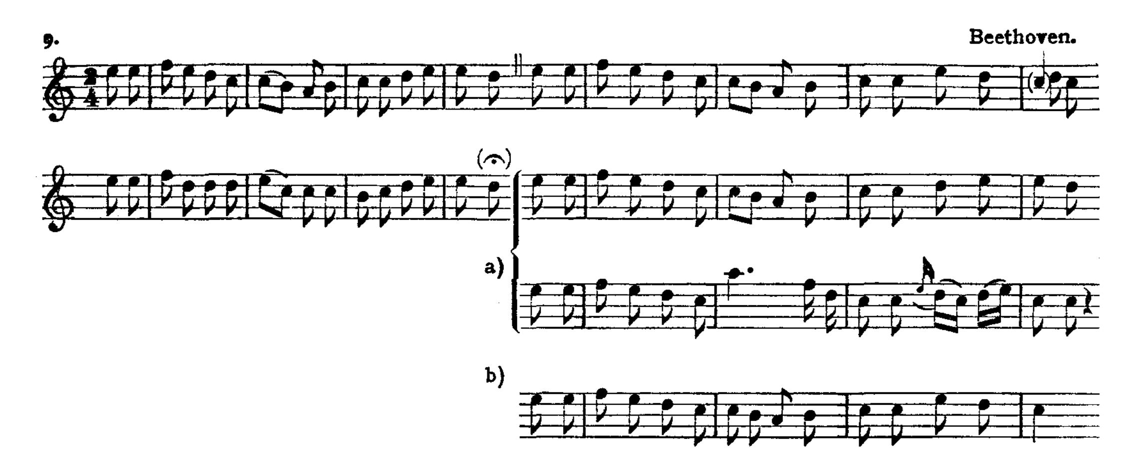
8. Original G-Dur. Haydn.



(vereinfacht) usw.

Beethoven hat den gleichen Text Ende 1794 komponiert. Er stellte Bürgers schönen Text »Seufzer eines Ungeliebten« in Form eines Rezitators mit Arioso davor, versuchte also auch eine »anwachsend größere Form«, in der die Gegenliebe dann, nach einer bemerkenswerten Überleitung von Es-dur nach C-dur, als eine Art Finale erscheint. Die Grundmelodie des Liedes,

welche die drei oben genannten Textstrophen umfaßt, lautet wie im Notenbeispiel 9 (mit Schluß-a) angegeben:



Aber diese Liedmelodie, deren Begleitung wohl damals schon instrumentiert werden sollte, taucht 1808 an entscheidener Stelle der Chorfantasie op. 80 wieder auf, mit einem neuen Text, der in den Grundzügen wohl *von Beethoven selbst* stammt:

1. Strophe: Schmeichelnd hold und lieblich klingen
unsres Lebens Harmonien
und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn.
Fried' und Freude gleiten freundlich
Wie der Wellen Wechselspiel;
was sich drängte rauh und feindlich
ordnet sich zum Hochgefühl.

2. Wenn der Töne Zauber walten
und des Wortes Weihe spricht,
muß sich Herrliches gestalten,
Macht und Stürme werden Licht,
äuß're Ruhe, inn're Wonne
herrschen für den Glücklichen.
Doch der Künste Frühlingssonne
läßt aus beiden Licht entsteh'n.

3. Großes, das ins Herz gedrungen,
blüht dann neu und schön empor,
hat ein Geist sich aufgeschwungen,
hallt ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
froh die Gaben schöner Kunst.
Wenn sich Lieb' und Kraft vermählen,
lohnt dem Menschen Götter-Gunst.

Das ist ein nicht zu verachtender Text eines geselligen Chorliedes, der schon vorhandenen Melodie aufs beste angepaßt. Aber noch ist ihre Bedeutung im Gesamtgefüge der Chorfantasie nicht erörtert. Die Melodie ist nicht von vornherein fertiggegeben, sondern sie wird, in einer gewaltigen Improvisation des Klaviers, in die das Orchester eingreift, erst gesucht und gefunden. In der merkwürdigen Klavierimprovisation der Fantasie op. 77 hatte Beethoven schon einmal als Niederschlag seines eigenen schöpferischen Stegreifspiels dies Umkreisen und Zeugen einer Melodie gestaltet. Das gefundene Thema wird dann in mehreren Veränderungen weiter entfaltet. Hier in op. 80 ist es nicht genug damit, daß endlich, nach energischem Aufruf des Orchesters, der Solist die Kernmelodie anspielt und sie nun in acht Instrumentalvariationen ausgeführt wird. Noch einmal wird am Ende der achten Variation (vgl. Fr. Kullaks treffliche Ausgabe in der Edition Steingräber) die Lage »*vor* der Geburt des Themas« hergestellt. Und nun ist es, nach neuem Aufruf des Orchesters der Chor der Menschenstimmen selbst, der das Thema singt und der Weise die Worte gibt, die wir oben mitteilten. Die Melodie ist mit einer Änderung des Schlusses (b) die gleiche wie in Notenbeispiel 9.

Jede Strophe stellt eine neue Variation (zumindest in der Klanggebung) dar. An Strophe 3 aber schließt sich ein schwungvolles, ins Presto einmündende Finale, das wiederum eine knappste Zusammenfassung der Hauptmelodie (Notenbeispiel 10) als eigentlichen Kern hat. Damit ist der Form des Finales der Neunten entscheidend vorgearbeitet. Die Kernmelodie erscheint, wie Wagner in »Oper und Drama« von der Neunten sagt, aus dem inneren Organismus der Musik herausgeboren. »Mit dieser Melodie ist uns . . . das Geheimnis der Musik gelöst: wir *wissen* nun und haben die Fähigkeit gewonnen, mit *Bewußtsein* organisch schaffende Künstler zu sein.«



Was von der Form gilt, gilt noch mehr von der Melodie. Denn nicht umsonst haben wir ihr stillschweigend Beethovens Freudenmelodie (nach C-dur gewendet) zum Vergleich hergestellt. Anders übrigens wie Kullak in der genannten Ausgabe! Denn nur die von uns gewählte Gegenüberstellung zeigt die überraschende Gleichheit des Grundstoffes. Und auch zu Haydns Weise könnten wir nun die Freudenmelodie vergleichend stellen und überraschende Entsprechungen aufdecken. Ohne die Weise der »Gegenliebe« und der Chorfantasie, die Beethoven selbst in Briefen mit der Neunten vergleicht, wäre die Freudenmelodie der Neunten in ihrer ureinfachen Liedmäßigkeit nicht entstanden.

*

Wie aber kam es, daß ihr Ort schließlich das *Finale* einer *Sinfonie* wurde? Und wie kam es zu der uns vertrauten Gestalt der Melodie? In meiner Abhandlung »Beethoven und die Vaiation« (Beethoven-Jahrbuch 1933) habe ich auf die Bedeutung des *Finales der Eroica* in diesem Zusammenhang hingewiesen. Hier ist erstmalig eine Variationenreihe als Sinfoniefinale, hier ist ein einfaches liedmäßiges Thema (ursprünglich ein Kontratanz), hier sogar ein vorthematisches, oder wie ich es dort nannte, »vorliedmäßiges« Stadium, aus dem das Thema erst entspringt, zu finden. Auch das Finale des »Fidelio« könnte man hier nennen, dessen Worte:

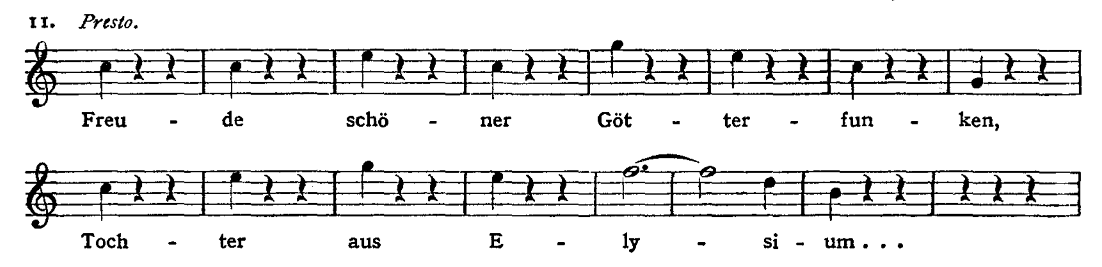
»Wer ein holdes Weib errungen, stimm in unsern Jubel ein«

auf Beethovens Veranlassung aus Schillers Gedicht übernommen wurden. Die wichtigste Station auf dem Wege aber ist fraglos die große Ouvertüre op. 115, über die Nottebohm in seinen »Beethoveniana« S. 37ff.[1]) handelt. Die Skizzen zu ihr geben uns Aufschluß über ganz andersartige Ansätze zur melodischen Gestaltung des »Freude schöner Götterfunken« und der daraus erwachsenden Form.

In einem Skizzenbuch von 1812, das größtenteils Arbeiten zur siebenten und achten Sinfonie enthält, findet sich der Hinweis:

»Freude schöner Götterfunken Tochter
Overtüre ausarbeiten.«

Eine Ouvertüre also war geplant, in der Schillers Gedicht verwandt werden sollte, freilich nach Beethovens folgenden Blättern »nicht das ganze«, sondern nur »abgerissene Sätze . . . zu einem ganzen gebracht«. Und hier tauchen auch schon die Melodien auf (Notenbeispiel 11). Die erste deutet in dem



Zusatz Presto darauf, daß sie ganztaktig gelesen werden muß, um den melodischen Zusammenhang zu erfassen. Und könnte man nicht auch dem im Skizzenbuch unmittelbar folgenden (Notenbeispiel 12) Entwurf die gleichen



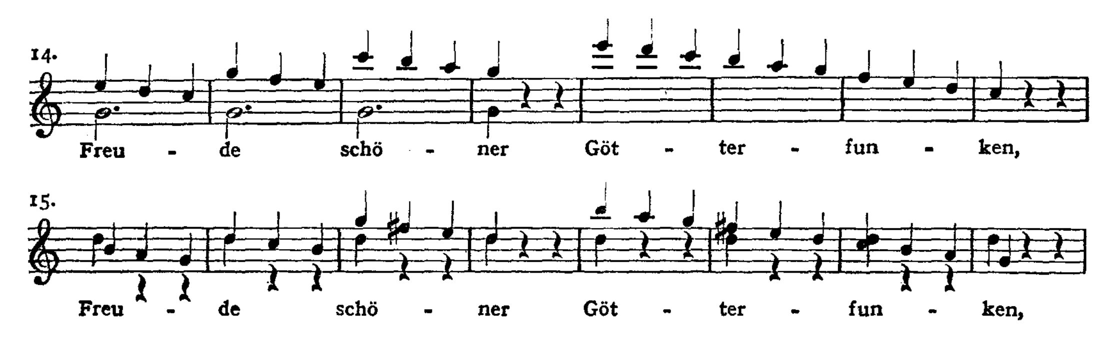
[1]) Den frdl. Hinweis verdanke ich Hrn. Staatsbibliothekar Dr. H. Halm, München.

Worte unterlegen? — 1814 erst erscheint in einem Skizzenbuch die Fortsetzung (Notenbeispiel 13). Auch dieser könnte man die Fortsetzung des



Textes »Wir betreten feuertrunken« aufprägen, um so mehr, als gerade das »Wir betreten« imitatorisch im Zweitaktabstand, wie durch die Ziffern angedeutet, von den übrigen Stimmen nachgebracht wird. Das Thema erscheint später im $^6/_8$-Takt als instrumentales Hauptthema der 1815 erstaufgeführten Ouvertüre op. 115.

Aber auch ein anderes Thema (aus der zweiten Themengruppe der gleichen Ouvertüre) treffen wir im Zusammenhang mit unserem Text. Einer der folgenden Entwürfe aus jenem Skizzenbuch von 1812 notiert zwar nur »Text« zur Unterstimme (Notenbeispiel 14). Aber der folgende (Notenbei-



spiel 15) setzt wirklich »Freude schöner Götterfunken« ein, ja er skizziert sogar das Ansetzen des Thema durch zweimalige Wiederholung des Wortes »Freude« (𝅗𝅥. ♩ v v), so wie wir's oben in der »Gegenliebe« und der Chorfantasie schon finden und wie es in der Neunten ähnlich wiederkehrt. Und eine letzte Frage in diesem Zusammenhang: Ist nicht der abschließende thematische Gedanke der Ouvertüre op. 115 (Notenbeispiel 16) mit jener Lied-



melodie aus Beispiel 11 urverwandt, nur schon völlig ins Instrumentale gewendet?
Der Plan der Ouvertüre wurde von Beethoven fallen gelassen. Als Geschwister der siebenten und achten soll eine »Dritte Sinfonie« entstehen. »Im Allegro Feier des Bacchus« — so heißt es auf einem einzelnen Blatt aus dem Jahre 1818. Man hat immer wieder gesagt, daß Beethoven hier also noch nicht aus Schillers Text gedacht habe. Und doch liegt nichts näher als gerade dieser, wenn man an jene zu Anfang mitgeteilte Strophe des geselligen Umtrunkes denkt!
In einem Skizzenbuch des Jahres 1822 beschäftigt sich (Nottebohm a. a. O.) die Dritte von drei Aufzeichnungsgruppen mit einer

> »Sinfonie allemand entweder mit Variation nach der Chor alsdann eintritt oder auch ohne Variation. Ende der Sinfonie mit . . . Singechor«.

Eine hochwichtige Aufzeichnung, die man m. E. bisher falsch gedeutet hat. Nicht um eine »Sinfonie allemand(e)« (deutsche Sinfonie?) handelt es sich; Beethoven hat tatsächlich dabei an einen *englischen* Auftrag gedacht. Vielmehr ist allemand = Deutscher. Die Sinfonie sollte einen »Deutschen« als Thema einführen, eine instrumentale Variation (oder keine!) anschließen und alsdann den Chor einsetzen lassen, der also der gleichen Weise die Worte gäbe. In der Tat haben wir gleich zwei Entwürfe, welche den Text Schillers auf die Weise eines »Deutschen« geben (Notenbeispiel 17). Noch einmal sei



zur weiteren Erhärtung auf das Thema des einfachen Kontertanzes im Finale der Eroica verwiesen.
Dann aber taucht, mit der Bezeichnung »Finale«, der Anfang der Freudenmelodie in den Skizzen auf (Notenbeispiel 18). Es ist der Vordersatz, den



Beethoven durch Veränderung der drei letzten Noten in e d d in den Nachsatz, der zugleich Schlußzeile ist, verwandelt. Vier (Doppel-) Zeilen sind zu Schillers Achtzeiler zu formen. Die Dritte macht Beethoven die meiste Mühe. Unermüdlich ringt er (Notenbeispiel 19) um die beste Fassung. Da ist (a), das noch ganz unentwickelt die bloße Mittellage, melodisch und harmonisch,



darstellt. Dann (unter Weglassung unwesentlicher Zwischenstufen) b, dessen zweiter Teil noch nicht organisch geworden, wenn auch der Anschluß zum Folgenden gefunden ist. c zeigt eine neue zur Dominant geöffnete Form, aber ohne Anschluß. d vereinigt beides, die Dominantwendung und den Anschluß. Das führt schließlich zu e, der endgültigen, unüberbietbaren Prägung. So ist diese Weise entstanden, die in ihrer Einfachheit und Allgemeinheit wirklich, wie R. Wagner schon hervorhob, alle Merkmale einer Volksliedmelodie an sich trägt. Nun entfaltet sie sich in Variationen. Dort aber, wo »Beethoven von dem Inhalte des Gedichtes bis zur dramatischen Unmittelbarkeit gesteigert wird«, erscheint sie verwandelt in den Ausdruck einer ganz einmaligen kräftigen Empfindung (Notenbeispiel 20) vgl. Zelters entsprechende



Form im Beispiel 7b). Später aber wird diese Verwandlungsform wieder in ihre allgemeinere Gestalt zurückgeführt und auf dem Höhepunkt des Werkes mit jener ersten, der Urmelodie, vereinigt (Notenbeispiel 21). Damit ist er-



reicht, was R. Wagner schon als das Einzigartige dieser Weise erschien, daß sie »dem allerdings höchsten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in solcher Unmittelbarkeit entspricht, daß die Musik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erscheinen kann«. Dies

aber ist das Wesen des echten Liedes! — In dieser letzten und endgültigen Liedmelodie hat Beethoven, nach W. Driltheys schönen Worten, den Gehalt der Schillerschen Dichtung losgelöst von allem Endlichen und Vergänglichen, das ihm anhaftet, in die Ewigkeit erhoben. So schließt sich hier unser Kreis.

NEUE MÄNNERCHORMUSIK

Von RICHARD PETZOLDT-BERLIN

Es ist nicht ganz leicht, aus dem fast unentwirrbaren Knäuel der in den letzten Jahren erschienenen Männerchorliteratur die einzelnen Richtungen klar herauszuarbeiten. Denn Vielseitigkeit jeder Art, textliche, inhaltliche und formale, ist das Hauptmerkmal dieses so ungeheuer reich angebauten Gebietes der deutschen Musikliteratur. Denn unbestritten deutsch ist das ganze Wesen des Männergesangs, wie uns seine Geschichte lehrt. Es bleibt abzuwarten, in welcher Art die jüngsten Ereignisse ihre Ausstrahlungen auch auf die Struktur des deutschen Chorwesens wirken lassen.

Mehr als vordem wird der Männerchorgesang eine der wichtigsten Pflegestätten des deutschen *Volksliedes* werden, dessen befruchtende Möglichkeiten für das gesamte Musikleben des Volkes man von Tag zu Tag klarer erkennt. Daneben läßt sich der Männerchor natürlich aber nicht die Anregungen entgehen, die die Lieder fremder Völker auf uns auszustrahlen verstehen. Von jeher berühren die schwermütigen nordischen Weisen den deutschen Menschen innerlichst, wie etwa das wundervolle Lied »Herzeleid«, Keimzelle von Griegs »Solveigs Gesang«, das *Karl Kämpf* den deutschen Männerchören erschloß. Neben ihnen hört man gern die rhythmisch so prägnanten slawischen Volksweisen. *Lendvai* und *Othegraven* sind hier als Bearbeiter zu nennen. Nicht immer genügt der einfache vierstimmig-akkordische Satz der Volksweisen dem technischen und geistigen Können eines geschulten Chores, wenn man auch stets solche wohlklingenden Volksliedersätze wie *Hans Mießners* »Zwei Bergmannslieder op. 27« singen oder sich zu Weihnachten *Hugo Rahners* »Lied der Hirten« und »Mariengruß« hervorsuchen wird, um nur ein paar Stichproben dieser Gruppe zu geben. Die erstaunliche Vielseitigkeit des deutschen Volksliedes decken die Bearbeitungen von *Hans Heinrichs* auf, der mit einfacher Harmonik und mäßigem Imitationswesen klar die Art und die Möglichkeiten dieser Lieder vor Ohren führt. Ähnliche Wege beschreiten die beiden sympathischen Sammlungen »Kantorei« und »Die Saengerey« mit schlichten, unaufdringlich etwas Polyphonie einführenden Sätzen von *Schaller*, *Gal*, *Thieme*[1]) und *Hans Lang*[2]).

[1]) Thiemes eigener Chor »An Danzig« auf einen ganz zeitgemäßen Text von Hans Hasentödter (1577!) trifft auch kompositorisch verblüffend den Stil alter Zeiten.
[2]) Lang zeichnet auch als Bearbeiter einer Reihe schlichter »Fränkischer Volkslieder«.

Das polyphone Empfinden erhält u. a. Ausdruck in der jetzt gar nicht so seltenen Verwendung strenger Formen für Männerchöre. Ich nenne da als überragende Erscheinung die »Kanonische Suite in drei Chorälen« von *Ernst Pepping*, ein ebenfalls dreistimmig gesetztes hochinteressantes Männerchorwerk, das in fast beängstigender Weise die kontrapunktischen Künste der alten Niederländer spielen läßt. Als Passacaglia arbeitete *Walter Rein* den Chor »Die heilige Flamme« und *Walther Aeschbacher* seinen kraftvollen Gesang »Bemeßt den Schritt«, mit ostinatem Baß ist auch der wuchtige »Fabrikgang« von *Kurt Richter* gehalten. »Fughette« nennt *Karl F. Fischer* seinen Chor op. 58 und Variationen sind ein volkstümlicher Chor »Verschütt« von *Hans Finken*. Die Gattung der Chorvariation auf volksliedhafter Grundlage baut neben *Hans Petsch*, dessen »Pfälzische Volkslieder« anzuführen wären, vor allem *Erwin Lendvai* an, der mit einer außerordentlich großen Zahl von Männerchören eine wichtige Rolle auf diesem Gebiet spielt. Leider schwankt sein Bild ziemlich stark, die Mischung aus Erhaltung des traditionellen Männerchorsatzes, der sich zuletzt geradezu schon zu Formeln und Regeln verengt hatte, und aus zeitgemäßer Neuschöpfung vor allem an Hand des deutschen Liedgutes scheint bei ihm nicht recht ausgewogen zu sein. Die Führerstellung auf dem Gebiete zeitgenössischen Chorschaffens ist *Hugo Herrmann* zuerkennen, der durch eine große Anzahl von Chorveröffentlichungen zum Teil ganz neue Wege gewiesen hat. Herrmanns Chöre sind eben ganz von der Menschenstimme her konzipiert, im Vordergrund steht der Vokalklang, dessen strenge Scheidung vom Instrumentalklang (im Gegensatz etwa zu Hindemiths gelegentlicher Stilvermischung) kaum wieder so klar in Erscheinung tritt wie in den »Doppelvariationen« op. 55 für Männerchor mit Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello und im »Chorpastorale« op. 63 für Männerchor und kleines Orchester. In diesen Werken dokumentiert sich Herrmann als einer der wenigen selbständigen schöpferischen Charaktere, über die Deutschland augenblicklich verfügt. Besonders gelungen erscheint das »Notturno pastorale« aus op. 63, während manche seiner früheren instrumental begleiteten Männerchorwerke, wie etwa die »Morgenkantate op. 40«, noch konventionellere Züge zeigen. Noch bedeutsamer als diese Werke erscheinen jedoch Herrmanns a-cappella-Männerchöre, vor allem die »Sieben Gesellenlieder« op. 65, die der Komponist ausdrücklich zur Chorerziehung benutzt wissen möchte: »Diese Reihe Chöre will für den Volksgesang neue Anregung bringen und den Männergesangvereinen auch auf dem Lande ein anziehendes nicht zu schweres Chormaterial bieten«. Gerade in dem Passus ». . . auch auf dem Lande . . .« scheint nun der Schwerpunkt der ganzen Angelegenheit zu liegen. Denn es ist fast unglaublich, was für Dinge in geschmacklicher Hinsicht den Männerchören mitunter noch unterlaufen, und so kann ein derartiges Hilfsmittel zur Geschmackserziehung, wie es diese Herrmannschen Chöre dar-



Ludwig van Beethoven



Hugo Wolf

bieten, nicht warm genug begrüßt werden. Leistungsfähigere Chöre seien daneben auf Herrmanns »Zwei Motetten« op. 48« mit ihren hymnischen orgelhaften Mixturen und Stimmkopplungen, auf die »Zwei Chöre« op. 58 mit stilbildender Ganzton- und machtvoller Unisonomelodik, auf die schlichteren »Meerlieder« op. 68 und auf die vor allem harmonisch so reizvollen »Sprüche und Romanzen« hingewiesen. Eine ähnlich stilklare Persönlichkeit hat das deutsche Chorwesen noch in *Ludwig Weber*, unter dessen »Hymnen« etliche den Männergesang berühren, anzuschließen wäre etwa *Ernst Lothar von Knorr*, der gleichfalls die Richtung einer kraftvollen, diatonischen Melodik vertritt und *Armin Knab* (Bearbeitungen und eigene Chöre: »Die Bauern« nach Gedichten von Richard Billinger u. a.).

Voller Humor stecken die echt madrigalischen »Fünf Schelmenlieder« op. 17 *Karl Gerstbergers* mit der trunkfrohen »Fuge beim Wein«, deren Wunderhorn-Text auch *S. W. Müller* in einem seiner »Vier lustigen Lieder« op. 40 vertont. Natürlich lassen sich beide Musiker nicht die Fugenform und nicht die Möglichkeiten der Stelle: ». . . Wein . . . macht sittlich modulieren . . .« entgehen! Abseits von aller Seichtheit und aller Überkompliziertheit zeigen Müllers Lieder, daß man auch heute noch wirklich volkstümliche edle Melodien erfinden kann. Der gleichen Stimmung entspringt der »Abendtrunk« aus den »Drei Gesängen« op. 8 von *Kurt Thomas*, die jedoch schon wieder etwas zu viel Polyphonie als Selbstzweck bringen. Eine erstaunliche Vielseitigkeit zeigt das umfangreiche Chorschaffen *Bruno Stürmers*. Seinen kecken »Liedern der Landsknechte« op. 33 und den »Vagabundenliedern« op. 56 stelle man die »Vier ernsten Gesänge« op. 29 und die harmonisch und klanglich reizvollen »Lieder von Walther von der Vogelweide« op. 49 (mit Knabenstimmen) gegenüber, ähnlich bei *Wilhelm Rinkens* seiner witzigen und schlagfertigen »Heiteren Dichtung alter Meister« op. 51 die akkordisch-feierlichen »Zwei ernste Gesänge« op. 56.

Hermann Grabner unternimmt es, durch eine Sammlung »Deutscher Trutz- und Trostlieder« auf aktivistische Texte alter und neuer Zeit dem Pessimismus und der Kleinmütigkeit einen Damm zu setzen und so dem Männergesang eine neue politische Note zu geben. Grabners Ideal kommt bisher sein eigener Chor »Gewohnt, getan« auf mitreißende Worte Goethes am nächsten, bedeutsam ist im gleichen Heft auch das dreistimmig gearbeitete Madrigal »Deutschland« von *Karl Hasse* nach Worten von Ludwig Finckh. Aber auch die Gruppe der älteren Akademiker hielt in ihren vaterländischen Chören seit jeher einen gewissen politischen Zug hoch, eins der charakteristischsten Merkmale des deutschen Männergesangs seit seiner Entstehung. Allen voran *Hugo Kaun*, dann *Waldemar von Baußnern*, dessen Schaffen Gefahr läuft, in Vergessenheit zu geraten, in letzter Zeit besonders *Richard Trunk* (»Du, mein Deutschland« op. 64), von dessen harmonisch so reizvollen Werken daneben noch die Chöre op. 53, 54 (nach Krauß), »Von der Vergänglichkeit« op. 60 und die »Roman-

tische Suite« op. 62 genannt seien. Harmoniker ist auch *Richard Wetz*, dessen »Abendständchen« und »Vier Chöre« op. 38 harmonische Kabinettstückchen sind, wenn auch »An die Nacht« aus op. 38, wohl durch die gleiche Stimmung bedingt, stark durch Tristan beeinflußt erscheint. Harmonisch fein sind auch die Männerchöre von *Heinrich Kaspar Schmid* (u. a. die lieblichen »Lieder eines Dorfpoeten« op. 40, die warm empfundenen »Vier Tongedichte« op. 50, »Der Tiroler Nachtwache« op. 52, das humorvolle op. 64: »Altbayrisch«) und *Josef Haas* (festliche Chöre op. 66, die »Reiterlieder« op. 67, die edlen Motetten op. 79 und der zarte Liederzyklus »Um ein Mägdlein . . .« op. 83 in Form einer Serenade: Anmarsch, Elegie, Romanze, Abmarsch). Von *Paul Graeners* a-cappella-Männerchören nenne ich die meisterlichen gemütvollen Variationen »Die Gesellenwoche« op. 86 und die machtvollen Vertonungen deutscher Sprüche und Gedichte in der »Deutschen Kantate« op. 87. *Karl Kämpf*, oben schon als feinsinniger Bearbeiter genannt, fördert den Männergesang durch einen reichen Segen dankbarer und lebendiger Werke bester Tradition, ohne sich neuem Leben zu verschließen. Ein Sonderkapitel gebührt *Georg Nellius*. Der in jüngster Zeit erfolgreich ans Licht Gezogene zeigt engste Verbundenheit mit der heimatlichen Scholle. Nach mancherlei älteren Werken (»Matrosenlieder« op. 18, »Vaterland« op. 22, »Volkslieder« 28, 36), die sehr sicher und wirkungsvoll altes und neues Gut verschmolzen, haben in weitere Kreise den Namen des Sauerländischen Komponisten eigentlich erst folgende Werke getragen: »Duitske Misse« (»Deutsche Messe«) op. 43, schon textlich ein interessanter Dialektversuch von Christine Koch, die Chorsuite »Ruhr« op. 45 mit dem hymnischen Einleitungschor »Ruhr« und der phantastischen Vision des vierten Chores (»Das Bergwerk brennt«), der neben einzelnen Stücken des op. 48: »Deutschland« bisher die stärkste Linearität in Nellius' Werken aufweist. Dieser Liederkreis »Deutschland« ist bezeichnenderweise dreistimmig gehalten und umfaßt die überzeugendsten eigenen Arbeiten von Nellius, der sich mit seinen späteren Werken (op. 51, 52) wieder wie schon früher der geistreichen Fassung der liebenswerten Volkslieder seiner Heimat zuwendet.

Der Raum erlaubt es nicht, noch im einzelnen auf andere bedeutsame Männerchöre einzugehen, zudem dieser Aufsatz ja keine Bibliographie darstellen will, sondern nur mehr die einzelnen Richtungen des Musiklebens anzudeuten hat. Zusammenfassend nenne ich noch die Namen *Julius Gatter*, *Johannes Händel*, *Wilhelm Rettich*, *Julius Weismann* mit seinen unbeschwerten »Wanderliedern« op. 80 und *Heinrich Pestalozzi*, dessen eigenwillige Harmonik nicht zum Schaden der üblichen Männerchorweise einen zugleich archaistischen und neuzeitlichen Klang hineinbringt.

DER LIEDERMEISTER HANS PFITZNER

Von WALTER ABENDROTH-BERLIN

Aus der in Kürze erscheinenden Pfitzner-Biographie von Walter Abendroth veröffentlichen wir mit freundlicher Erlaubnis des Verlags Albert Langen-Georg Müller, München, einen Abschnitt über das Liedschaffen Pfitzners.

Die Schriftleitung

Hans Pfitzner, der Liedermeister! Ein Begriff, in dem das Reichste und Köstlichste umschlossen ist, was die musikalische Lyrik seit Brahms und Hugo Wolf hervorgebracht. Wenn wir von Pfitzners Hand auch nichts besäßen, als diese 106 Liedkompositionen — es würde hinreichen, seinem Namen ewigen Glanz in der Geschichte der Musik zu sichern; denn sie bedeuten eine Welt persönlichen Stils und Ausdrucks, in welcher das deutsche Kunstlied Schubertscher Herkunft, diese zugleich innigste, zarteste, üppigste und farbigste Blüte der Romantik, zum Künder letzter Differenzierungen deutscher Seelenhaftigkeit geworden ist.

Während das heute noch eifrig kultivierte Liedschaffen von Richard Strauß sowohl subjektiv wie objektiv als Nebenleistung erkennbar ist, die — entsprechend der dem ganzen Lebenswerke dieses Musikers eigenen Unverbindlichkeit — nur lyrisches Allgemeingut auf die glatteste Formel brachte und mit raffiniertester Mache dem Geschmack verwöhnter Vorkriegs-Bürgersalons anglich, steht Pfitzners Lyrik auf der vollen Höhe seiner Persönlichkeit und ist vom Schöpfer aus so notwendig ins Dasein getreten wie vom geschichtlichen Augenblick aus. Hugo Wolf hatte mit seiner Anwendung des musikdramatischen Deklamationsprinzips auf die kompositorische Gestaltung des Liedgesanges im Grunde etwas genau so Einmaliges unternommen, wie Richard Wagner mit *seiner* Form des Sprechgesangs (und auch z. B. des Leitmotivsystems) auf dem Gebiete der Oper. Beides ließ keine Weiterentwicklung auf gleicher Ebene zu und führte in eine Sackgasse, aus der es nur eine *Umkehr* geben konnte, wollte man nicht die schließenden Mauern durchbrechen. Jene »Mauern« aber waren (und sind) die natürlichsten Eigengesetze der Musik an sich. Und sie wurden auch von denen durchbrochen, die den Instinkt für die bezeichnete Einmaligkeit bei Wagner und Wolf nicht hatten: Strauß — er, der nach Schillings Bericht Hugo Wolf für einen »puren Dilettanten« erklärte — führte in seinen Opern das Deklamationsprinzip bis unmittelbar an die Auflösungsgrenze der Musik als stilisierender Kunst, hinter welcher Grenze dann konsequenterweise die stilisierte Unkunst jener vagen Singsprecherei einsetzen mußte, die ein Arnold Schönberg der musikentfremdeten Welt bescherte. (Merkwürdig — um auch dies schon früher Gesagte mit Betonung zu wiederholen — wie wenig das noch heute begriffen wird: daß die *Außerkraftsetzung des Reinmusikalischen in der Musik* durch die Neudeutschen als *organische Vorstufe der darauf erfolgten gänzlichen Zersetzung unserer Tonkunst* zu betrachten ist. Sogar rein gesinnungsmäßig ist diese Tatsache belegbar durch den Umstand, daß die Auffassung der Musik als »*Gehirnsport*« nach Mitteilung glaubwürdiger Ohrenzeugen — z. B. Max v. Schillings — ebenfalls schon längst vor Schönberg von Strauß formuliert und vertreten worden ist!)

Vor und teilweise noch gleichzeitig mit Hugo Wolf war Brahms der letzte Bereicherer der überwiegend vom gesangsmelodischen Einfall ausgehenden Liedgattung gewesen, in welcher die eigentliche Deklamation eine ebenso untergeordnete Rolle spielte wie zuvor bei Schumann, und die psychologische oder tonmalerische Auswertung des einzelnen Wortes, ja sogar auch das Prinzip detaillierter dramatischer Charakteristik (wie es in hohem Maße der lyrische Ur-Vater Schubert noch geübt hatte) fast gänzlich außer Gebrauch blieb. In der Unterwertung dieses letztgenannten Elementes offenbarte sich

bei Schumann der hochromantische Zug weicher Gemütsverströmung mit ihrer Verschlossenheit vor allem Peripherischen selbst sublimster Natur (ähnlich bei Adolf Jensen); bei Brahms seine typische Neigung zu unbedingtem klassizistischen Ebenmaß (ähnlich bei Robert Franz). Als erster und einziger trat nun Pfitzner auch als Lyriker das Gesamterbe des 19. Jahrhunderts an und belebte es in sich zu neuer Einheit, entsprechend jener, welche die lyrischen Möglichkeiten bei Schubert gebildet hatten. Daß gerade unser Meister zu solcher Synthese befähigt war, erhellt aus allem, was über sein rein musikalisches Verhalten als Gesangskomponist, Dramatiker und Ton-Charakteristiker bereits wiederholt hier gesagt wurde. Ebenso ist auch aus dem früher Ausgeführten und Angedeuteten hinlänglich ersichtlich, wieso gerade er berufen sein mußte, das Überkommene und Ererbte nicht nur epigonal oder gar eklektisch auszubeuten, sondern es aus der Kraft eigener Innerlichkeit auf eine neue Stufe der Ausdrucksgestaltung zu heben, es mit neuem Geiste und neuer Gesinnung zu erfüllen, mit einem Worte: es schöpferische Tat einer neuen Persönlichkeit und eines neuen Musikzeitalters werden zu lassen.

Lyrik ist in gewissem Sinne immer Selbstgespräch; somit unmittelbarer und umfassenderer Wesensausdruck der Individualität, als jede andere künstlerische Äußerung; wenn nicht in jedem einzelnen Gebilde, so doch in der Summe ihrer Vielheit. Daher gibt es auch keinen Weg, der sicherer und tiefer in das Zentrum der unerschöpflich gegensatzreichen Pfitznerschen Natur führen könnte, als der über sein Lied. Wir müßten wiederum mehrfach Gesagtes von neuem auseinanderlegen, um die Kennzeichen von Pfitzners geistig-seelischem und musikalisch-künstlerischem Wesen aufzuzeigen, die, teils gesondert, teils in gegenseitiger Ergänzung und Durchdringung vom Schlichtesten, Kindlichsten und Volkstümlichsten zum Kompliziertesten, Gedankenvollsten und Tiefstpersönlichen führen und wie den übrigen Schöpfungen des Meisters so auch seinen Liedern das eigene, einzigartige Gesicht gegeben haben. Es wird von Fall zu Fall, wo es der Gegenstand besonders nahelegt, kurz auf die entsprechenden Merkmale eingegangen werden.

HUGO WOLF UND DAS ORCHESTERLIED

Von ALFRED BURGARTZ-BERLIN

»Unmöglich kann ich doch 30 Jahre hindurch noch Lieder . . . schreiben!« Dies ein Stoßseufzer Hugo Wolfs am 1. Juni 1891. Er wächst hinein in die große Form der Oper. Er ist vom Klavier weg zum Orchester übergegangen. Er ist kein Unbekannter mehr, will in Konzerten etwas Eindrucksvolles bieten, führt Verhandlungen. In der Langeweile dieser Verhandlungen instrumentiert er ältere Lieder. Er instrumentiert aber auch, weil wieder einmal dieses schreckliche »Nervenleiden«, diese Dürre der Seele und die vollkommenste Stumpfheit des Geistes sich meldeten. Instrumentieren — es ist eine Schöpfung zweiten Grades. Es ist ein Farbenreiben.

Wir besitzen zahlreiche Belege, Briefstellen, worin, namentlich aufgezählt, von solchen instrumentierten Liedern die Rede ist. Solche Liedpartituren — Weingartner hat ein Bündel nach Mannheim zur Einsicht erhalten — haben sogar ihre Leidensgeschichte. Einmal wird ein solches Paket verschlampt. Wolf rast. Einmal hinterläßt er selbst in seiner Zerstreutheit in der Trambahn eine derartige Notenrolle für diebische Fahrgäste. Dem Hugo-Wolf-Verein sind von fünf dieser Nummern späterhin wenigstens zwei wieder zu Gesicht gekommen. Schließlich gibt Willibald Kaehler bei dem Mannheimer Musikalienhändler Ferdinand Heckel 1902 Hugo-Wolfsche-Orchesterlieder heraus, mit einer Vorrede, worin er auf das bestimmteste behauptet, daß die betreffenden Gesänge

»von Anfang an eigentlich für Orchester gedacht« gewesen seien, und hinsichtlich der Wolfschen Instrumentation findet man folgendes: »Bei der Revision der Partituren habe ich mich auf leise Retuschen jener Partien beschränkt, in denen die Singstimme durch allzu starke Instrumentierung erdrückt worden wäre. Gewisse Herbheiten des Orchestersatzes hingegen habe ich stehen lassen, wenn irgend anzunehmen war, daß sie in Hugo Wolfs Eigenart ihre Erklärung finden könnten.«

Hugo-Wolf-Lieder in die Orchestersprache umzusetzen oder auch nur zu retuschieren, macht sicherlich viel Freude, aber es ist gewiß nichts Leichtes. Zunächst einmal — es ist wahr, das Hugo-Wolf-Lied strebt der Instrumentation geradezu entgegen. Sein »Ausdruck« entstammt der Wagner-Liszt-Epoche. Nannte man doch Wolf den »Wagner des Liedes«, und er hat diesen Titel begierig aufgegriffen. Außerdem: Wolf gestaltet gerne eine »Szene«. Nicht eine im »Opernsinne«. Er hat eine bestimmte Umgrenzung der Wahl der Mittel, die er einheitlich durchführt. Er hat nicht eigentlich den hochgeschwungenen rhythmischen Schubert-Bogen, sondern es sind bei ihm »charakterisierende Kleinigkeiten«, die sich hochdramatisch zu einem Gesamtwurf zusammensetzen. Alles dies ist für Instrumentation ein guter Boden. Aber indem wir uns für die Instrumentation der Wolfschen Lieder entscheiden, kommen auch schon Bedenken. Der Klaviersatz, ja der Klaviersatz! Es ist vielleicht Ansichtssache, aber viele finden ihn in der gesamten Liedliteratur einzig. Es gibt gar keinen, der »Geräusche«, irgendwie Charakterisierendes so intim, dem Wesen des Klaviers gemäß, ausdrückte. Und weiter noch: Wolf hat, so sehr ihm insgesamt Schubert, sogar manchmal Brahms in der »Linie« überlegen sind, den »Blütenstaub« eines Gedichts an sich gesogen. Die »sprachliche« Stimmung. So sehr die Stefan-George-Leute den Liederkomponisten verschmähen — und auch gegen Wolf haben sie die Achsel gezuckt —, er war, umgesetzt ins Musikalische, einer von ihnen. Wolf hat sich in Wortleibe hineingebohrt. Im übrigen muß, wer Wolf-Lieder instrumentell nachbessert oder neu auf Orchesterpalette setzt, einen reichen Farbenschatz zur Verfügung haben; denn Wolf hat, um dem »Ton« eines Gedichtes nachzuspüren, verschiedenste »Stile« angewendet.

Es ist nun Zeit zu sagen, daß wieder eine Biene aus dem Wolfschen Honig schöpft (wie viele haben an seinem Werk herumgetastet, sogar mit ganz groben Fingern), und wir zeigen hiermit an, daß — herausgegeben bei *Breitkopf & Härtel, Leipzig*, Partitur-Bibliothek Nr. 3440 und 3441 — »*Sechzehn Hugo-Wolf-Lieder mit Orchesterbegleitung*« vorliegen. Der Instrumentator, beziehungsweise retuschierende Bearbeiter, ist *Günther Raphael*. Einige Wolfsche Original-Instrumentationen wurden unberührt gelassen. Als Gesamteindruck der Raphaelschen Leistung stellt sich eine Freude ein über die sorgfältig gewahrte Treue. Raphael hat keine »Fremdkörper« hineingeschmuggelt. Er hat in den Klaviersatz (und in das Gedicht) hineingehorcht, denn er mußte die Melodie, wo sie sich in Spitzen bietet, an die entsprechend neuen Klangträger verteilen. Nichts ist von ihm an Melodie, Harmonie oder rhythmischer Begleitfigur gegeben worden, was nicht, wie ein eherner Text, bereits im Wolfschen Notenbild stände. Er hat schöner »grundiert« und »gedeckt« als Reger (der, ein unermüdlicher »Umschreiber« nach Bachschem Vorgange, gleichfalls verschiedene Lyriker, darunter auch einzelnes von Wolf, instrumentierte, übrigens auch die »Mörike«-Lieder in einer bemerkenswerten Klavierbearbeitung »zu zwei Händen mit unterlegten Worten« darbot). Ein letztgültiges Urteil freilich, ob die Raphaelsche Arbeit die Wolfschen Intentionen restlos getroffen hat, dies könnte nur der Unsterbliche selbst abgeben. Zum Genie gehört bekanntlich auch der Eigenwille, ja ein wichtiger Teil des Genies sind unbedingt auch seine Schwächen. Es möge besseren Wolf-Kennern (insbesondere Kennern der Wolfschen Originalmanuskripte) überlassen bleiben, zu bestätigen, daß man die meisten seiner Partituren mit Recht revidiert hat. So die Tätigkeit des Wiener Hofkapellmeisters

Joseph Hellmesberger (des Älteren). So die Tätigkeit Regers. Es ist nur daran zu erinnern, daß Wolf von seiner Kunst zu instrumentieren sehr überzeugt war und Milderungen oder sonst Vorschläge andererseits beharrlich ablehnte. Bündig gesagt, gehört seine Instrumentation ausschließlich in die unmittelbare Nachwagnersche Zeit, denn schon vor neuen »Raffinements«, etwa denen von Richard Strauß, hatte Wolf einen Schrecken.

Es würde zu weit führen, die Raphael-Wolfschen »Sechzehn Lieder« breit durchzunehmen. In »*Denk es, o Seele!*« (»Ein Tännlein grünet usw.«) beginnt Wolf mit Hörnern in tief B; schon dieser Klang kann das Verlangen wachrufen, das Lied nicht nur mit Klavierbegleitung zu hören. In »*Er ist's*« (Wolf-Raphael) wird der Frühlingsgruß jedoch zur Opernwirkung. »*Gebet*« (Wolf-Raphael): eine Bereicherung. »*In der Frühe*«: Wolf. »*Schlafendes Jesuskind*«: Wolf. Die braun leuchtende Farbe der Streicher in tiefen Lagen kann hier die Vision eines nachgedunkelten Bildes intensiver als das neutrale Klavier aussprechen. »*Anakreons Grab*«: Wolf. Voller Feinheiten. »*Heimweh*«: Raphael. Mit Harfe. Klangschön. Strahlend der »Gruß an Deutschland«. »*Der Freund*«: Raphael. Die Oktaven und weitgriffigen Akkorde des Klaviersatzes sind ein Schulbeispiel für die Übertragung an das Streichorchester. Reger, der das Lied bei Peters instrumentierte, eröffnet nur mit Streichern. Raphael schiebt Holzbläser unter. Er beschäftigt auch nicht zunächst den Kontrabaß. Weiterhin die verschiedensten Abweichungen. Regers Instrumentation ist vibrierend und stoßend; die Raphaels verhaltene Kraft. — Im zweiten Heft: »*Auf ein altes Bild*« (Wolf). Singstimme und Hölzer, aber keine Flöte. Schwer zu sagen, ob einem dieses Ensemble oder das Klavierlied lieber ist. »*Gesang Weylas*«: Wolf. »Du bist Orplid, mein Land!« Die »schwarze« Tonart. B-Klarinette, Es-Horn, Harfe. Wolf hat hier zur Belebung der eintönigen Viertelschläge, was sich ein Bearbeiter nicht erlauben dürfte, die Bläser mit richtigem Eigenleben »hineinkontrapunktiert«. »*Der Tambour*«: Raphael. Ein Glanzstück; insbesondere auch hinsichtlich der Füllstimmen. Das Herz mußte einem bei den hier enthaltenen Tonmalereien lachen. Das »Schnarchen« zum tiefen Fagott. Die Militärtrommel. Der Soloklarinetten-Pralltriller zum »warmen Sauerkraut« und dazu »scherzando«. Das »Mondlicht«, geheimnisvoll, einzig für Klarinetten und Fagotte. Und das Hornsolo zum Schluß: gedämpft, »wie im Traume«. Dann »*Fußreise*«: Raphael. Mit ziemlich durchgehaltener Farbe. »*Elfenlied*«: Raphael. Wenn hier im Klaviersatz der Wächter ruft: »Elfe« und das »ganz kleine Elfchen im Walde« glaubt sich gerufen — nein, hier muß der beste Instrumentator die Waffen strecken. Dieser Klavierklang hat einen Geisterton, vor dem große und kleine Flöte materiell erscheinen. Ebenso »*Der Gärtner*«: Raphael. Die hingeworfenen Stakkati des Klaviersatzes, das Traben des Rößleins, bezaubern die Phantasie stärker. Auf die Regersche Übertragung des »Gärtners« für Klavier allein ist hinzuweisen. »*Verborgenheit*«: Raphael. Wie es Raphael versteht, Ausdrucksvolles für die Bläser herauszuholen! »*Zum neuen Jahr*«: Raphael. Ein jauchzendes Musizieren für ganz kleine Besetzung ist von Raphael eingefangen.

Diese »Sechzehn Wolf-Lieder mit Orchesterbegleitung« werden sich vermutlich gut einbürgern, und die Sänger werden um so lieber darauf zurückgreifen, weil die Zeit für das intime Klavierlied vorbei zu sein scheint, und die Künstler vor der Aufgabe stehen, um den Willen von Massen zu kämpfen. Aus dieser Einschätzung heraus ist vielleicht für die Verleger die Herausgabe dieses Werkes gereift. Für den Kenner aber kann das beste Orchesterlied niemals einen Ersatz für die unsäglichen Reize des geborenen Klavierliedes bedeuten. Ja, man ist zu sagen befugt, daß das Orchesterlied trotz reichhaltiger Literatur niemals richtig seinen Platz behauptet hat. Vielleicht Wagners »Wesendonk«-Lieder, obschon es auch hier nicht an Gegenäußerungen fehlte, machen eine Ausnahme. Und doch schwebt der jüngsten Musik das »instrumentierte« Lied

wieder vor, freilich nicht als Gesangsstimme mit Untermalung des sinfonischen Orchesters. Man hat den Blick zu den älteren Epochen gewendet. Die kannten das Klavier nicht im Sinne des 19. Jahrhunderts, aber den Continuo, und sie haben die Singstimme als Linienträger in ein konzertierendes Ensemble hineingebaut. Eine solche Entwicklung, wie sie Wahrscheinlichkeit hat, wird aber von der historischen Größe des Klavierliedes nichts rauben.

ALTNIEDERLÄNDISCHES DANKGEBET ODER DEUTSCHES GEBET?

Von HANS BAJER-BERLIN

Vielen von uns erscheinen Wort und Weise des Altniederländischen Dankgebetes »Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten« durch alte, erhebende Erinnerungen so geweiht, daß wir uns nicht gern von dieser Liedschöpfung trennen möchten. In wie vielen großen, denkwürdigen Stunden in der Zeit vor und während des großen Krieges hat es mit seiner aufrüttelnden, sehnsuchtsstarken Melodie die Herzen höher schlagen lassen. Und doch löste schon damals die Fassung des Textes bei einigen feiner Empfindenden ein leises Unbehagen aus, das man sich zunächst wohl kaum erklären konnte. Als man der Sache aber weiter nachging, kam man auf den tieferen Grund jenes verstimmenden Gefühls. Man erkannte, daß es sich um eine ganz artfremde Textformung handelte, die aus der echten, blutsmäßigen Schöpfung eines uns stammverwandten Volkes etwas gemacht hatte, was mit dem ursprünglichen Werk nichts mehr zu tun hatte. Denn das echte Altniederländische Gebet aus der Sammlung »Gedenkklang«, die *Adrianus Valerius* Ende des 16. Jahrhunderts herausgab, hatte folgenden Wortlaut:

Wilt heden nu treden voor God den Heere,
hem boven al loven van herten seer
end maken groot syns lieven naemens eere,
die daer nu onsen vyant slaet terneer.

Ter eeren ons' Heeren wilt al u dagen
dit wonder bysonder gedencken toch!
Maeckt u, o mensch! voor God stets vel te dragen,
doet ieder recht en wacht u voor bedrog!

D' arglosen den boosen om iet te vinden,
loopt driesschen[1]) gelyck een leeu
soeckende wie hy wreedelyck verslinden
of geven mocht een doodelycke preeu.

Bid, waket end maket, dat g' in bekoring
end't quade met schade toch niet en valt!
U vroomheid brengt den vyant to't verstoring,
al-waar syn ryck nog eens soo sterck bewalt.

Vergleichen wir diese von kraftvollem, edlem Schwunge getragenen Verse mit der uns bekannten Nachdichtung, so werden wir den tiefinnerlichen Gegensatz zwischen beiden Gestaltungen leicht erkennen. Wie kam es zu der geistverfälschenden Nachdichtung? Der Mitte des 19. Jahrhunderts in Wien lebende berühmte Männerchormeister *Eduard*

[1]) en briesschen.

Kremser plante eine Aufführung der sechs herrlichen altniederländischen Volkslieder von Valerius. Da der alte Text für die Allgemeinheit nicht verständlich war, übertrug er dem gleichzeitig in Wien lebenden Mitarbeiter eines überironischen Witzblattes und späteren Redakteur eines Polizeispionageblattes *Joseph Weyl* die Schaffung eines neuen Textes zu den alten Weisen. Weyl war vermutlich jüdischen Blutes und Geistes, sein eifrigster Förderer hieß Saphir, sein Biograph heißt Frenkel; er tat sich besonders als Übersetzer leichtfertiger französischer Stücke und als allbeliebter, federgewandter Gelegenheitsdichter hervor.

Kann es wundernehmen, daß der Feder eines solchen Mannes nur ein uns innerlich fremdes, berechnend-gesinnungstüchtiges Produkt entstammen kann? Es fragt sich nun, ob man nur der wirklich kostbaren alten Melodie wegen an der Wiederverwendung des Liedes unter Hinzunahme einer ganz neuen Nachdichtung festhalten will. Wie die Erfahrung lehrt, ist es keiner von den neueren Textbearbeitungen gelungen, sich wirklich durchzusetzen und allerorts einzubürgern. Während die Älteren sich bemühen, allzu ängstlich alte Werte in die neue Zeit hinüberzuretten, ist unsere Jugend dabei, unbeschwert von Vorurteilen manches alte Kulturgut über Bord zu werfen und sich dafür den lebensnahen, neuen Gestaltungen zuzuwenden. Wozu also noch weitere krampfhafte Versuche am anscheinend untauglichen Objekt, wo wir einen vollgültigen Ersatz in einer Reihe von Neuschöpfungen auf demselben Gebiet haben, die zudem noch von echt nationalsozialistischem Geist und Gehalt erfüllt sind. Ich denke da in erster Linie an das noch viel zu wenig bekannte »Deutsche Gebet« von *Ernst Volker:* »Vater, in Deiner allmächtigen Hand steht unser Volk und Vaterland«, das ursprünglich als »Thüringer Schulgebet« herauskam. Der Text entstammt den Entwürfen zu Schulgebeten, die seinerzeit auf Veranlassung von Dr. Frick während seiner Regierungstätigkeit in Thüringen entstanden. Die Einführung dieser Gebete mußte seinerzeit leider infolge Einspruchs der damaligen Reichsregierung unterbleiben. Der hier in Betracht kommende Entwurf eines evangelischen Geistlichen lautete:

Vater, in Deiner allmächtigen Hand
steht unser Volk und Vaterland.
Du warst der Ahnen Stärke und Ehr,
bist unsre ständige Waffe und Wehr,
drum mach uns frei von Betrug und Verrat,
mache uns stark zu befreiender Tat!

Schenk uns des Heilands heldischen Mut,
Ehre und Freiheit sei höchstes Gut!
Unser Gelübde und Losung stets sei:
Deutschland erwache, Herr mach uns frei![1])
Deutschland erwache, Herr mach uns frei!

Zu diesem Text schuf Ernst Volker 1930 eine volkstümliche Hymne, die in ihrer edlen Melodie und der bis zum Schluß mächtig anwachsenden Steigerung eine den Gehalt des Textes voll ausschöpfende Vertonung darstellt. In manchen Gegenden ist das »Deutsche Gebet« bereits tatsächlich an die Stelle des »Altniederländischen Dankgebetes« getreten. Warum auch sollte eine aus dem neuen Geist und der neuen Zeit heraus geborene Weise jetzt nicht ebenso die Herzen erobern, wie die niederländische in früherer Zeit, die eben darum verblassen wird, weil sie dem Geist der neuen Welt nicht mehr entspricht.

[1]) Andere Fassung: Deutschland, es lebe, groß, stark und frei.

NACHWORT DER SCHRIFTLEITUNG

Eine in den Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer vom 12. September 1934 veröffentlichte Bekanntmachung lautet:

Betrifft: „Altniederländisches Dankgebet".

Entgegen der vielfach aufgestellten Behauptung, der Textdichter des Altniederländischen Dankgebetes, „Josef Weil", sei Jude gewesen, gebe ich hiermit bekannt, daß nach den mir vom Verlag F. E. C. Leuckart in Leipzig vorgelegten Unterlagen Josef Weil, Wien, Arier war.

Berlin, den 10. September 1934. *(gez.) Ihlert.*

Wir geben als Ergänzung zum Artikel Bajers diese Mitteilung kommentarlos wieder, behalten uns aber unsere Stellungnahme zum Fall Kremser-Weyl für später vor.

TONFILM UND RUNDFUNK ALS OBJEKTE DER MUSIKWISSENSCHAFT

Von MARIA OTTICH-BERLIN

Auf allen Gebieten des geistigen, wirtschaftlichen und politischen Lebens stehen wir im Zeichen struktureller Wandlung und innerer Neuformung. In der *Musikwissenschaft* findet diese allgemeine Neuorientierung ihren Ausdruck in dem Bestreben speziell der jungen Generation, sich neue Betätigungsfelder zu erschließen und von der wissenschaftlichen *Forschung* als Selbstzweck — wie sie beispielsweise von Ambros, Riemann und so manchem unserer lebenden Musikgelehrten verkörpert wird — zur lebendigen *Praxis* vorzustoßen; d. h. das durch historische und ästhetische Studien erworbene Wissen um unsere Kunst zum dienenden Glied eines höheren Ganzen zu erheben.

Seit kurzer Zeit beginnt die Musikwissenschaft im Zusammenhang mit der Entwicklung der beiden jüngsten und größten Werke menschlicher Technik ein neues großes Arbeitsfeld in Angriff zu nehmen: das *des Tonfilms und des Rundfunks.* Hier gehen die Bestrebungen, das auf der Universität erworbene Wissen in die Praxis einzusetzen, hauptsächlich von der jetzt studierenden Generation aus. Zwei Semester lang bemüht sich bereits eine Reihe von Mitgliedern des Musikhistorischen Seminars an der Universität Berlin, die im Rahmen der studentischen Fachschaftsarbeit zum »Musikwissenschaftlichen Arbeitskreis« zusammengefaßt sind, in einer eigens zum Studium der Probleme um »Rundfunk und Tonfilm« gegründeten Arbeitsgemeinschaft, die Aufgaben, die dem Musikwissenschaftler dort erwachsen, klar zu umreißen. Im folgenden sollen einige der hier entwickelten Hauptgedanken angedeutet werden.

Grundsätzlich lassen sich zwei heterogene Arbeitsgebiete unterscheiden, von denen das eine mehr nach der technischen, das andere mehr nach der künstlerischen Seite orientiert ist. Was den *technischen* Zweig betrifft, so ist bereits auf einen neuen Beruf hingewiesen worden, der sich aus einer Verbindung von Ingenieur- und Musikwissenschaft ergibt; für ihn kommt naturgemäß in erster Linie derjenige in Frage, der als Techniker und als Musiker gleich gut vorgebildet ist. Zu den Obliegenheiten dieses »*Musikingenieurs*« gehört einmal die Betreuung der elektroakustischen Klangübertragung; bei der Aufstellung der Tonquelle, der Wahl des Senderaumes, überhaupt bei allen tech-

nischen Fragen einer Sendung oder Aufnahme hat er dafür zu sorgen, daß eine akustisch und psychologisch vollkommen einwandfreie Klangqualität erzielt wird. Weiterhin ist er — und das ist es, was ihn vom Nur-Techniker unterscheidet — für den musikalischen Gesamteindruck verantwortlich. Sei es, daß es sich darum handelt, ein Orchesterwerk dem Hörer am Lautsprecher so zu übermitteln, daß die Übertragung hinsichtlich der Verschmelzung der Instrumente, der dynamischen Schattierungen usw. einer Aufführung im Konzertsaal möglichst in keiner Weise nachsteht, sei es, daß die Notwendigkeit besteht, irgendwelche Stilmomente herauszuarbeiten und klanglich zu verwirklichen: stets werden hier Höchstleistungen nur durch die Vereinigung von technischem *und* musikalischem Verantwortungsbewußtsein in einer Person erreicht werden können.
Viel mannigfaltiger noch sind die rein *künstlerischen* Aufgaben, die in Film und Funk ihrer Lösung durch die musikalische Wissenschaft harren. Dienst am Volke durch Erzielung möglichst großer Vielseitigkeit des Gebotenen und höchster künstlerischer Potenz heißt hier die Parole. Bei der augenblicklichen Höchststeigerung der Leistungen unserer elektroakustischen Industrie entsteht sonst gar zu leicht die Gefahr, daß die Kunst in ihrer Entwicklungsphase hinter dem Fortschritt der Technik zurückbleibt oder daß sie zum Gegenstand technischer Spielerei herabgezogen wird.

Man kann sich getrost eingestehen, daß es bis heute weder im Film noch im Funk gelungen ist, zu einem »arteigenen Kunststil« vorzudringen. Worin besteht denn z. B. der musikalische Gehalt eines Durchschnittstonfilms? Ein bis zwei mehr oder weniger zugkräftige Schlager werden an den Höhepunkten der Handlung zu wiederholten Malen gesungen, gespielt, getanzt; nach ihnen erhält der Film meist seinen Namen — aber ebenso schnell, wie das Publikum seiner überdrüssig wird und infolge der Massenproduktion solcher Musik den Schlager zugunsten eines neuen vergißt, erlischt gewöhnlich auch das Eintagsleben eines derartigen Films. (Damit mag zusammenhängen, daß nur in Ausnahmefällen heute ein Spielfilm länger als eine Saison über die Leinwand geht.) Einen großen künstlerischen Fortschritt und sicher auch die geeignete Maßnahme, bleibende Werte zu schaffen, würde es bedeuten, wenn die Ansätze zu einem richtigen, durchkomponierten »*Musikfilm*« als arteigenem Kunstwerk, die ja zweifelsohne schon da waren (Huppertz, Windt), weiter entwickelt würden: von neuem findet hier der Musikwissenschaftler einen Ansatzpunkt für seine Arbeit. Als kluger Filmdramaturg wird er darauf bedacht sein, fähige Künstler heranzuziehen, ihnen seine richtungweisenden Gedanken zu entwickeln, ihnen während des Schaffens mit Rat und Tat zur Seite zu stehen, um so schrittweise die Vollendung seines Ideals zu erkämpfen: die Herstellung eines Films, der etwa — wenn auch in einer ganz anderen Sphäre künstlerischer Gestaltung — die Bedeutung einer guten Oper zu erreichen imstande wäre. Ein Weg zu diesem Ziel wäre schon die Zurückdrängung des gesprochenen Wortes zugunsten einer Charakterisierung gewisser Personen, Stimmungen und Situationen durch geschickte Verwendung der musikalischen Thematik und Leitmotivik. All diese Probleme verlangen um so mehr eine Lösung, als, wie gesagt, die jüngste Entwicklung der Technik gerade auf dem Gebiet des Tonfilms erstaunliche Ergebnisse gezeitigt hat: die neuesten Geräte etwa der Klangfilmgesellschaft ermöglichen bereits eine gegenüber der Originaldarbietung nahezu unverfälschte Widergabe des Tones, so daß das Schaffen dafür äußerst fruchtbar, lohnend und vor allem künstlerisch befriedigend zu werden verspricht.
Die Möglichkeit, daß Komponist und Musikwissenschaftler in einer Person vereinigt sind, ist selbstverständlich keineswegs ausgeschlossen; vielmehr wird sich vielleicht gerade in Zukunft eine solche Personalunion künstlerischer Produktivität und geistiger Gesamtschau ähnlich wie die des Technikers und Künstlers im »Musikingenieur« ganz besonders bewähren. — Für alle übrigen musikalischen Belange des Tonfilms, wie z. B. die Verantwortung für eine stilgerechte, den Erfordernissen der mittelbaren Wiedergabe

angepaßten Instrumentation, die Auswahl geeigneter Sänger und Darsteller und die Überwachung der musikalischen Interpretation, ist jedenfalls die Mitarbeit der Musikwissenschaft ebenso unentbehrlich, wie die des Kameramannes für die gesamte Aufnahme.
Ähnlich wie in der Filmproduktion sind auch die Aufgaben beschaffen, die die Betriebspraxis des *Rundfunks* dem Musikwissenschaftler stellt. Den Musik*ingenieur* erwartet auch hier eine Fülle von Problemen, die im Gegensatz zum Film im wesentlichen durch die Notwendigkeit charakterisiert sind, die z. Zt. noch fehlenden optischen Eindrücke durch die gesteigerte Lebensnähe des rein klanglichen Geschehens zu ersetzen. Der Musik*historiker* dagegen wird eine angemessene Tätigkeit hauptsächlich in der *Programmgestaltung* finden, ein Aufgabenkreis, der gerade heute den Einsatz einer ganzen Persönlichkeit erfordert — bietet sich doch hier wie kaum anderswo die Möglichkeit, an der neuen Sinngebung der Kultur unseres deutschen Volkes entscheidend mitzuarbeiten. Die junge Musikwissenschaft ist sich klar darüber, daß *staatspolitische* Leitgedanken die natürliche Grundlage jeder Programmformung im Rundfunk sein müssen; sie wird stets Wert darauf legen, die einzigartige Macht unserer Kunst, zu erheben und zu begeistern, in Wechselwirkung treten zu lassen mit den weltanschaulichen Problemstellungen unserer Staatsform. Andererseits erblickt sie schon in der Sendung deutscher Musikwerke vom Volkslied bis hinauf zu den größten Offenbarungen menschlicher Geisteskultur eine »Kulturpolitik« im edelsten Sinne des Wortes; denn »die Kulturdenkmäler der Menschheit waren noch immer die Altäre der Besinnung auf ihre bessere Mission und höhere Würde. Wenn Völker das nicht mehr wissen wollen, dann haben sie den besseren Bestandteil ihres Blutes bereits verloren, und ihr Untergang ist nur mehr eine Frage der Zeit«.
Dieses Wort des Führers hat die junge Musikwissenschaft auf ihre Banner geschrieben, und sie scheint dazu berufen, der in ihm latent verborgen liegenden Forderung in besonderer Weise gerecht zu werden. Sie sitzt »an den Quellen der Weisheit«: ihrem Forschungsdrang sind die musikalischen Schätze unseres Volkes zugänglich, kostbare Güter, die in Archiven und Bibliotheken vergraben sind und gänzlich in Vergessenheit gerieten, würden sie nicht hin und wieder von Fachkundigen hervorgeholt und am Schreibtisch studiert. Diese Werke ans Licht zu bringen, sie zum Klingen zu bringen, — nicht etwa nur als didaktisch-praktische Illustrierungen zur Musikgeschichte —, sondern sie unter Wahrung aller wesentlichen Stilmomente mit neuem Geist erfüllt lebensfrisch erstehen zu lassen, ist eine der schönsten Aufgaben für den wissenschaftlich gebildeten Musiker.

NEUE DEUTSCHE VOLKSMUSIK DONAUESCHINGEN

Von HUGO HERRMANN-REUTLINGEN

Die »Neue Deutsche Volksmusik Donaueschingen« will in erster Linie Förderung der Einigung und Befruchtung von Musikgebenden und Musiknehmenden der Gegenwart auf den Grundlagen des ewig Volkhaften einerseits und des zeitbedingten Brauchtums anderseits:
Der Musikgebende (Komponist) lebe, leide und kämpfe in und mit seiner Umwelt, seinem Volke, um daraus die Berechtigung zu fruchtbarem und sinnvollem Wirken zu erringen.
Der Musiknehmende (Laie) aber werde vornehmlich durch musikalische Beschäftigung und darin gesteigertem Vermögen bereitgemacht für die Aufnahme von Gemütsbewegungen und Gedanken, die ihm eine neue volkhafte Musik an gemeinschaftsbildenden und erhebenden Werten geben will.

Die Volksmusikpflege hat im deutschen Lande seit Jahren und erst recht heute immer breiteren Boden gewonnen zum Segen der musikalischen Entwicklung unseres Volkes und seiner Erlebnisfähigkeit. Aus dieser Betätigung strahlen Kräfte von unschätzbarem Wert für unsere Volksgenossen, was ja in der letzten Zeit immer wieder betont wurde. Es sind aber immer noch zwei hemmende Punkte zu erwähnen und zu beseitigen, um den Weg zu einer freien und wahrhaftigen Entfaltung der Volksmusikkunst freimachen zu können:

Über den Wert gewisser Instrumental- und Singgruppen gehen bis jetzt die Meinungen völlig auseinander, ja eine Gruppe bekämpft gewissermaßen die andere durch bloße Voreingenommenheit und nur zu oft auch aus reiner Eitelkeit, die von einer falschen Einstellung zur Musikausübung herrührt. Diese verschiedensten Spielgruppen zusammenzubringen ist die erste Aufgabe der Neuen Deutschen Volksmusik Donaueschingen. Es werden dadurch Anregungen nach allen Richtungen gegeben, welche sich erstrecken von der Hausmusik in ihren neuen Formen bis zur Gemeinschaftsmusik, von der neuen Jugendmusik bis zur Gesellschafts- und Unterhaltungsmusik ebenso wie von der einfachsten Anwendung von bekanntesten (durch falschen Gebrauch leider zu oft verkannten) Volksinstrumenten bis zu den durch die Jahrhunderte durch Gebrauch und technische Vervollkommnung kultivierteren Instrumenten.

Durch die Abbiegung der Musikkunst vom Volkhaften ins Konstruktive und Individualistische wurde zwischen Komponist und Laie eine Kluft gezogen, die von immer größerer Befremdung der beiden aufeinander doch Angewiesenen (Gebenden wie Nehmenden) nur zu oft zu völligem Mißverständnis aufstieg. Der Laie meinte, der Komponist hätte kein Verständnis mehr für seine Bedürfnisse der Musikausübung; der Komponist aber lächelte in eitler Eigenbrödelei über das niedere Volk, das seine Gedanken nicht fassen wolle und keinen Sinn für Höheres mehr habe.

Es ist nicht notwendig, daß der Schaffende zum Volk herabsteigen soll, um niederen Wünschen oberflächlicher Unterhaltung entgegenzukommen; aber ohne Kenntnis der Musikformen und seiner handwerklichen Voraussetzungen kann niemand etwas bauen, was von Sinn und Nutzen für das Volk sein kann. Es zeigt sich der Meister in der einmaligen Anwendung der Form, welche immer Strenge von uns fordert, wenn sie einen Wert haben soll für die Menschheit und im besonderen natürlich für das Volk. Die Liebe zum Volk fordert von uns Komponisten unbedingte Strenge und Selbstzucht. Der Komponist ist heute also kein Fremder unter den Laien mehr, er ist nicht etwas Fernes, unnahbar Heiliges, nein, er lebt mitten unter dem Volk und leidet und kämpft mit ihm. Er kann nur singen, was uns alle bewegt, denn sein Erleben ist das Erleben des Volkes. Das Volk verlangt unausgesprochen von uns das Beste, und die Meinung, es wolle lediglich unterhalten sein, ist irrig und nur eine Spekulation könnerischer Macher auf die niederen unfruchtbaren und verbildenden Instinkte der Masse.

Die Neue Deutsche Volksmusik will also in das Volk hinein und die musizierenden und schaffenden jungen Deutschen verbinden helfen, aufzureißen die schlummernden Werte unserer Jugend zum Segen einer besseren musikalischen Zukunft.

Aus dem Schoße der so vorbereiteteten deutschen Volksgemeinde erst kann der Schaffende in schicksalhafter Verkettung mit seiner Volksgemeinschaft eine neue wertvolle Musik erwachsen lassen, die nichts anderes als eben die Volksmusik sein will und kann. Die Frage, ob Volksmusik oder Kunstmusik wird dann müßig sein; das eine bedingt das andere, und für das Volk ist das Beste gut genug, um es zu erheben. Wir brauchen jetzt überall das Neue für unsere strebende Jugend, aber eben das Neue aus unserem volksmäßigen Gegenwartserlebnis, geläutert durch den Zwang der Ausübung (Praxis) zu etwas Festem und auch Zukunftswertem: das will die Neue Deutsche Volksmusik Donaueschingen, welche am 13. und 14. Oktober d. J. zum erstenmal zu arbeiten beginnen wird.

MUSIKFESTDÄMMERUNG

Von HERBERT GERIGK-DANZIG

DAS DRITTE INTERNATIONALE MUSIKFEST IN VENEDIG UND DIE ERSTE ARBEITSTAGUNG DES »STÄNDIGEN RATS FÜR DIE INTERNATIONALE ZUSAMMENARBEIT DER KOMPONISTEN«

KULTUR UND FREMDENWERBUNG

Als Hintergrund künstlerischer Veranstaltungen besitzt Venedig einen eigenen Reiz wie kaum eine andere Stätte. Diese Stadt ragt museal in unsere Zeit hinein, getragen von einer Romantik, die ursprünglich höchste Zweckmäßigkeit bedeutete, denn die Stadt war nahezu unangreifbar. Venedig ist eine sterbende Stadt, deren Hauptaufgabe heute in der Fremdenwerbung liegt, aber die alte Kultur wirkt auch jetzt noch echt und unmittelbar. Hier wo alles und jedes eine lange und meist interessante Geschichte (im allgemeinen sogar Kunstgeschichte) hat, kann sich auch die neue Kunst wohlfühlen.

In Abständen von zwei Jahren werden in Venedig internationale Musikfeste durchgeführt, und man kam diesmal zum drittenmal zusammen. Um die für unser Gefühl unmögliche Zusammensetzung der Vortragsfolgen zu verstehen, muß man vielleicht einen Blick auf die derzeitige geistig-kulturelle Entwicklung Italiens werfen. Man hat hier keine Linie mehr, weil der Faschismus die ursprünglichste aller Bindungen, die von Blut und Boden, außer Betracht läßt. Der Duce will diese Dinge nicht sehen, vielleicht deshalb, weil es ihm gar nicht mehr möglich wäre, die sich daraus ergebenden Folgerungen für sein Land in der Praxis durchzusetzen. Uns stößt die Propagierung der hilflos dadaistischen und der eindeutig kunstbolschewistischen Richtungen der bildenden Kunst auf der internationalen Kunstausstellung ab.

TOTENTANZ DER GESTRIGEN

So wurde der Hauptteil des Musikfestes ein grausiger Totentanz der Gestrigen, der Geister, die stets verneinen, der Kunstzerstörer und Kulturzersetzer, die ihres Hauptfeldes, des Systemdeutschlands, verlustig gegangen sind. Die Konzerte und der Kurzopernabend gaben eine gedrängte Übersicht dessen, was im neuen Deutschland endgültig zu den Akten gelegt wurde. Es konnte daher nicht anders sein, daß Deutschland in diesem Teil des Festes fehlte, obwohl seine zentrale Stellung auch in der neuen Musik von niemand angezweifelt werden kann. Man verzichtete also von vornherein auf eine wirkliche Übersicht des neuen Schaffens.

Der äußere Rahmen des Musikfestes wich insofern von der gewohnten Linie ab, als man auf gesellschaftliche Zusammenkünfte und Empfänge verzichtete. Die Veranstaltungen waren auf einen größeren Besuch als sonst üblich eingestellt, und die geschickte Werbung zeigte Erfolg. Köpfe aus aller Welt waren zahlreich vertreten. Nur Deutschland begnügte sich mit der Entsendung von *Richard Strauß*, *E. N. v. Reznicek* und *Dr. Julius Kopsch.*

RICHARD STRAUSS' TRIUMPH

Der große Erfolg des Festes war »*Die Frau ohne Schatten*« von Richard Strauß, für Italien eine Erstaufführung, obwohl das Werk bereits 1919 in Wien herauskam. Es ist seither im Spielplan geblieben, und so ist die überlegene Wiedergabe dieses problematischen Musikdramas durch die *Wiener Philharmoniker* und das Ensemble der *Wiener Staatsoper* verständlich. Der Begeisterungstaumel der Italiener ist deshalb um so be-

merkenswerter, weil von den Vorgängen auf der Bühne nur nach sorgfältigem Studium des Hofmannsthalschen Textes einiges verständlich sein kann. Es spricht für die unmittelbare Wirkung der Musik, daß sie über die verworrene Symbolik der Handlung hinweg und trotz der Länge des Werkes einschlug. Der Monolog Baraks im ersten Aufzug löste einen Beifallssturm bei offener Szene aus, in einem Musikdrama immerhin erwähnenswert. Die glänzende Aufführung unter *Clemens Krauß* wurde zu einem Triumph der deutschen Musik, die erst am letzten Abend zu Wort kam (lediglich die Violinsoli beeinträchtigten den Eindruck des hervorragenden Orchesters). Unter den Solisten sind zu nennen der ausgezeichnete *Franz Völker* (Kaiser), *Gertrud Hammes* (Amme), *Viorica Ursuleac* (Kaiserin) und *Josef Manowarda* (Barak). Das altehrwürdige Fenice-Theater wird nicht viele solcher rauschenden Erfolge erlebt haben.

Ein weiterer Höhepunkt wurde die Aufführung von *Verdis Totenmesse* auf dem Markusplatz, der einen idealen Freilichtkonzertsaal bildet. Die unsterbliche Kirchenoper nahm gefangen durch die überragende Gestaltung *Tullio Serafins*, der dem Werk ein hingebungsvoller Diener war, vorbildlich in der Erfassung der Dirigentenaufgabe. Die Wiedergabe wurde ein Fest der schönen Stimmen, an der Spitze *Benjamin Gigli*, dazu der Bassist *Tancred Pasero*, die Sopranistin *Maria Caniglia* und schließlich die einzigartige Mezzosopranistin *Victoria Palombini*, nicht zu vergessen als ebenbürtig der Chor. Das Antrittsgastspiel der Wiener Staatsoper mit *Mozarts »Cosi fan tutte«* entbehrte der künstlerischen Geschlossenheit. Sei es, daß Clemens Krauß zu dieser Kunst nicht die rechte Einstellung findet, sei es, daß die kunstgewerbliche Inszenierung und die dem Werk nicht angemessene Regie *Lothar Wallersteins* die Wirkung zerstörte, man wurde der Aufführung nicht froh. Sie erhielt trotzdem eine offizielle Note durch die Anwesenheit Mussolinis, der eigens zu dem Gastspiel der Wiener erschien, um dann bei einem internen Empfang eine Rede gegen Deutschland zu halten. Also Oper mit politischem Hintergrund! Im übrigen sei vermerkt, daß für die Italiener nach dem Fallen des Vorhangs weder das Werk noch die Künstler vorhanden waren, man applaudierte lediglich nach der Loge des Duce.

Soweit der positive Teil des Musikfestes. Er bestand in Standardwerken der Literatur, denn auch »Die Frau ohne Schatten« ist längst in die Musikgeschichte eingegangen. Es ist sehr die Frage, ob es Aufgabe von Musikfesten dieses Stils ist, solche Werke darzubieten.

TALENTLOSE NEUTÖNER

Drei Abende im Fenice-Theater brachten Konzertmusik. Ihr Generalnenner war: Talentlosigkeit, meist im Verein mit einem auffälligen Mangel an technischem Können. Als Lichtblicke wurden empfunden: Kilpinen und Strawinskij, dazu mit Einschränkung L. Jensen und Pizzetti. Die beiden ersten waren mit Werken älteren Datums vertreten. Das Gastland Italien war naturgemäß am stärksten berücksichtigt. Im Lande des Belcanto, des Schönklanges, nehmen sich die Stammeleien der Zukunftsmusiker, die nie eine Gegenwart besessen haben oder besitzen werden, doppelt grotesk aus. Dank einer günstigen Konstellation konnten die Außenseiter unter Italiens Musikern mit ihrer Experimentmusik bisher nicht im mindesten Fuß fassen. Wenn die in Venedig abgegebenen Proben wirklich kennzeichnend für die Musik im heutigen Italien sein sollten, dann befindet sich das Land künstlerisch auf einem verhängnisvollen Irrweg. Selbst *Hildebrand Pizzetti* (Direktor des Mailänder Konservatoriums), der als eine der stärksten Begabungen gilt, gab in seinem Konzert für Cello und Orchester eine blutleere Musik, die sich so sehr an Musikstile des 17. bis 19. Jahrhunderts anlehnt, daß die Feststellung der jeweiligen Quelle leicht wurde. Auch die harmonischen Spielereien Pizzettis, der im Grunde eine unkomplizierte Natur ist, können das Fehlen echter Originalität nicht

verdecken. Es ist so, als wollten sich gute alte Bekannte durch skurrile Entstellungen und Verkleidungen unkenntlich machen, aber es gelingt ihnen nicht. Die Cellostimme ist alles andere als cellomäßig geführt. Wenn schon ständig am Steg gespielt werden soll, dann lieber gleich eine Geige! Aber der überlegene Vortrag des Werkes durch *Enrico Mainardi* verhalf dennoch zu einem freundlichen Erfolg. Der Komponist dirigierte seine Schöpfung recht trocken.

Stark verspätet erschien die vor 17 Jahren geschriebene sinfonische Dichtung »*Gesang des Flusses in einer Kriegsnacht*« von *Gaston Usigli* (Dirigent in San Franzisko), eine beschreibende Musik, die in der Haltung zu Delius und auch noch zu Debussy neigt, ohne eine ähnliche Ausdruckskraft zu erlangen. Wie rasch die Mittel dieser Zeit abgebraucht erscheinen, sofern sie nicht von der Hand eines Genies benutzt werden! Und selbst ein so glutvoller Musiker wie Delius ist heute, ein Jahr nach seinem Tode, bereits so gut wie vergessen. Diese Richtung führt eben in ihrer letzten Konsequenz vom Hörer fort, Kunst ohne Volk. — Der junge Bologneser Komponist *Richard Nielsen* stellte sich mit einem »*Capriccio für Klavier und Orchester*« vor, das sich in seiner Motorik rasch totläuft. Man wird an Toch erinnert, der künstlerisch bei Lebzeiten bereits gestorben ist. — Neben dieser Harmlosigkeit hob sich der *57. Psalm* von *Ludwig Rocca* noch vorteilhaft ab. Die Wirkung beruht auf der eigenartigen Mischung von Solostimme, Solistenchor und Soloinstrumenten. Die Musik hat einen betont orientalischen Zug, der sich besonders im Rhythmischen zeigt. Trotz einer guten Wiedergabe verblaßte der Eindruck jedoch sofort, ein Beweis dafür, daß die im Augenblick fesselnde Arbeit keinen rechten Inhalt besitzt. — Sehr leicht hat es sich *Virgil Mortari* gemacht, dessen »*Sarabande und Allegro für Cello und Orchester*« zwar durchaus anspricht, aber man vermißt die eigentliche Arbeit. Die Erfindung ist nicht so stark, daß sie ohne disziplinierte Gestaltung wirken könnte. Von Problematik hält sich Mortari fern. *Gaspar Cassadò* spielte überlegen mit wundervollem Ton. — Schließlich ist noch ein Italiener zu nennen: *Luigi Dallapiccola*, dessen »*Rhapsodie*« ein Abschnitt aus dem Rolandlied zugrunde liegt, Rolands Tod. Auffällig ist die geringe Entsprechung von Vertonung und Stoff. Eine strenge alte Dichtung verträgt keine modisch frisierte Musik. So stellte sich bald schon Langeweile ein, zumal die teilweise ungeschickte Behandlung des Orchesters den erzählenden Sopran ertrinken läßt. Die Sängerin versagte völlig, so daß der negative Eindruck von hier mitbestimmt sein mag. Gegen Ende schlägt Dallapiccola (in der Sterbeszene) Töne an, die an ein Talent glauben lassen, wenn es auch sonst kaum in Erscheinung tritt.

Anmaßender Dilettantismus sprach aus einem *Klavierkonzert* des Engländers *Constant Lambert*. Die Begleitung wird von neun Soloinstrumenten ausgeführt. Lambert kennt zu viel von fremder Musik. Hier klingt eine Jazzimittaion durch, da ein verunstalteter Strawinskij, dann wieder eine pseudopolyphone Motorik. Eine Häufung harmoniefremder Töne soll Atonalität bedeuten. Ungestaltet, haltlos, stilistisch zerfahren, hat das Konzert doch einen Überraschungseffekt: nachdem man 25 Minuten vergeblich ein Ende herbeigesehnt hat, hört es so plötzlich auf, daß unser geduldiges Musikfestpublikum nur langsam zum Zischen und Pfeifen übergeht. Lambert trug durch miserable Schlagtechnik noch ein übriges zu dem Mißerfolg bei. Beiläufig sei bemerkt, daß Richard Strauß durch diese Kostprobe neuer Musik sofort wieder zum Verlassen des Fenice-Theaters veranlaßt wurde.

Der Tscheche *Bohuslav Martinu* entwickelte in den »*Invenzionen*« für Orchester eine spielerische Musik, die allein dieses Zuges wegen schon sympathisch berührte. Aber auch hier steckte wenig dahinter, es blieb »tönend bewegte Form«. Gibt sich der erste Satz teilweise problematisch, so widerlegen die beiden folgenden die Echtheit der Problematik. Es ist musikalisches Mittelmaß (wobei die Frage offen bleibt, wie weit Mittelmaß

in der Kunst überhaupt eine Berechtigung hat). — Der junge Ungar *Paul Kadosa* zeigt in dem »*Divertimento für Orchester*« eine gewisse Volksverbundenheit, aber auch er wird abgedrängt in Bezirke, die auf das Volk verzichten. Rhythmus allein tut es nicht, man hört über die Mißklänge Kadosas nicht hinweg. Das Gute ist die Übersichtlichkeit der Formen, aber es fehlte die Überzeugungskraft.

KEIN MUSIKFEST OHNE MILHAUD!

Musiker dieses Schlages sind jedoch ungefährlich. Anders der Vielschreiber *Darius Milhaud*, dessen Suite aus der Oper »Maximilian« zur Debatte stand. Mit einer Hemmungslosigkeit schreibt er mehr oder weniger raffiniert aufgeputzte Belanglosigkeiten über die man zur Tagesordnung übergehen könnte. Aufmachung ist da alles. Diese Musik redet mit beiden Händen, wenn auch immer in der Richtung, die gerade große Mode sein soll. Wir wollen uns aber erinnern, daß eine gewisse deutsche Presse noch über die seinerzeitige Pariser Uraufführung des »Maximilian« berichtete, als handle es sich um ein bahnbrechendes Werk der Gattung. Diese Elaborate sollen auf »internationale Kreise« begrenzt bleiben. Die Seele dieser Musik sind meist Schlagzeugorgien, in der vorliegenden Suite dazu ein orientalisches Kolorit. — Ebenso deutlich trägt die Konzertarie »*Der Wein*« von *Alban Berg* den Stempel der Unmusik. Als gelehriger Schönberg-Schüler hat er die Auflösung alles dessen, das uns als Inbegriff der Musik gilt, bis an die äußerste Grenze getrieben. Beziehungslos läuft die Musik neben den Texten von Stefan George-Baudelaire hin. Das schon wiederholt aufgeführte Werk gewinnt nicht bei mehrmaligem Hören. Unter *Hermann Scherchens* Leitung gab es diesmal manch kräftigen Schmiß, so daß man nicht mehr wußte, wo Berg aufhört und Scherchen anfängt.
Ein unbestrittener Erfolg wurde *Strawinskijs* »*Capriccio für Klavier und Orchester*«, ebenfalls schon ein älteres Werk, dessen Formklarheit und dessen Reichtum an Einfällen stets von neuem bestechen. Strawinskij nahm die Tempi sehr zum Vorteil des Werkes breiter, als man es sonst gewohnt ist. Sein Sohn *Sviatoslav Strawinskij* zeigte sich am Flügel als ein tüchtiger und offenbar großzügig gestaltender Pianist.

NORDISCHE MUSIK?

Ein Abend brachte »*Nordische Musik*«. Man wunderte sich, dem heute in Straßburg lebenden *Wladimir Vogel* hier zu begegnen, der vor einiger Zeit noch Deutscher sein wollte und der jetzt als Russe angekündigt wurde. Außerdem ordnete man den Sowjetrussen *Lew Knippen* zu den nordischen Komponisten. Man war gespannt, was das neue Rußland an Musik bieten kann. Vereinzelte Nachrichten verhießen überraschende Kunstäußerungen. Die Enttäuschung war um so größer, denn was hier in Suitenform in der Satzfolge »*Vantch*« gezeigt wurde, war weder neu noch gekonnt. Die asiatische Wildheit erscheint ebenso aufgepfropft wie die volksmusikalischen Elemente. Schlagzeug herrscht vor, aber gerade im Rhythmischen wird die im Kern östliche Haltung noch auffälliger, so daß man Knippen die Bearbeitung tagistanischer Weisen nicht glaubt. Die Schlagzeugbezogenheit ist das Merkmal der überwundenen Epoche. In dem von Knippen angestrebten Stil haben sich Tschaikowskij, Cui und viele andere künstlerischer betätigt und selbst Micheli und Ketelbey, Tagesmusiker minderer Ordnung, entledigen sich ähnlicher Aufgaben mit mehr Geschick und Geschmack. Eine »*Tripartita*« von Wladimir Vogel ließ erkennen, daß Vogel noch nicht einmal die Elemente des kompositorischen Rüstzeuges zu beherrschen scheint. Sonst wäre er bei einiger Selbstkritik nicht mit einer so kurzatmigen, oberflächlich gearbeiteten, im Harmonischen dilettantisch anmutenden Komposition an die Öffentlichkeit getreten. Durch Bombastik vermag er über die Mängel nicht hinwegzutäuschen. Aus Deutschland ist dieser Spuk verbannt. Es wird Zeit, daß auch die übrige musikalische Welt die Augen öffnet.

Der Erfolg des Abends waren einige Orchesterlieder des Finnen *Yrjö Kilpinen*, liebenswürdige Romantik, die Kilpinen den Ruf eines finnländischen Schubert eintrug. Die meist im Stimmungsmäßigen steckenbleibende Musik kann zwar nicht gut mit dem tiefen deutschen Liedermeister verglichen werden, aber der Eindruck war so unmittelbar, daß ein begeisterter Italiener ausrief: Questa è musica!« eine Äußerung, die nach dem vorangegangenen Werk Vogels nur zu verständlich ist. An dem Erfolg hat *Gerhard Hüsch* wesentlichen Anteil, der die Lieder in deutscher Sprache sang. Man feierte den vorbildlichen Sangeskünstler. Dagegen konnte der Dirigent des Abends, *Issay Dobrowen* naturgemäß nicht sonderlich zu dieser nationalgebundenen Kunst finden. Dobrowen ist ein bewundernswerter Routinier, aber als Jude war er nicht berufen, gerade die nordische Musik zu deuten. — Eine »*Rhapsodie*« des Norwegers *Bjarne Brustad* ist mißverstandene Folklore. Eine auf Romantik umgebogene norwegische Heimatkunst, die nirgends zur großen Form gelangt, eine Kunst, die asthmatisch wird, wenn sie tief atmen will. Der Anklang des Anfangs an das Siegfried-Idyll war bezeichnend für die ganze Haltung des Werkes. — Dagegen gewann man von *Ludwig Jensen* (ebenfalls ein Norweger) den besten Eindruck. Hier ist ein Könner an der Arbeit. Bei allem klassischen Anstrich ist er auch ein Romantiker. Aus der Linearität werden Härten des Klanges geboren, die nicht stören. Seine »Passacaglia« ist jedenfalls meisterhaft aufgebaut. Mit einem Bläserchoral, wie er seit Bruckner nicht mehr schwer ist, erzielte er schließlich einen rauschenden Erfolg.

DER EMIGRANT HERMANN SCHERCHEN

Nun noch ein unerfreulicher Abschnitt: die Kurzopern, die im Goldoni-Theater unter *Scherchens* Leitung zur Aufführung gelangten. Der Emigrant Scherchen, der auch im Deutschland vor dem 30. Januar künstlerisch schon abgewirtschaftet hatte, scheint sich immer dann noch gern als Deutscher auszugeben, wenn er sich einen Vorteil davon verspricht. Das Programmheft berichtet über ihn u. a.: »Von 1927 bis 1931 war er staatlicher Musikdirektor in Königsberg und Generaldirektor des Ostmarkenrundfunks und im Jahre 1928 wurde unter seiner Leitung der staatliche Rundfunk gebildet.« Ferner: »Zur Vervollkommnung seiner Bildung besuchte er die Universität Königsberg, die ihm im Jahre 1930 die Ehrendoktorwürde verlieh.« Der deutsche Rundfunk wird diese bisher unbekannten Nachrichten mit Interesse zur Kenntnis nehmen. Die Universität Königsberg würde allerdings wohl vergeblich nach Belegen über den Universitätsbesuch Scherchens fahnden. Nur die Verleihung des Ehrendoktors haftet ihr immer noch als ein Makel an. — Scherchen, der bei uns gern auf seinen internationalen Namen pochte, wurde in Venedig ausgepfiffen, nachdem im Orchester alles drunter und drüber ging. Man sah ihn zum erstenmal mit Taktstock, mit dem er aber wenig anzufangen wußte. Es ist wohl nicht mehr nötig, daß wir Verwahrung gegen ihn als angeblichen deutschen Dirigenten einlegen, denn seine Rolle dürfte nun auch auf internationalen Musikfesten ausgespielt sein.

VERSUCHE MIT KURZOPERN

Ein wahres Pfeifkonzert begleitete die Kurzoper »*Terese im Busch*« von *Viktor Rieti*. Das kindlich naive Textbuch Rietis verschuldete diese Wirkung zu einem Teil. Eine Mutter will nicht bei ihren Kindern und ihrem Mann leben, sie zieht die Wildnis und die Gemeinschaft mit den Tieren des Waldes vor. Schließlich kehrt sie, eine Art neue Genoveva, doch zurück, und das Leben geht seinen alten Gang weiter. Das ist alles. Die Musik Rietis versucht sich zunächst auf bestrickenden Wohlklang, aber sehr schnell geht ihm der Atem aus. Er schwelgt stellenweise in unangebrachter romantischer Ekstase, dann wieder will er sich ganz einfach geben. Darüber gehen die Singstimmen leer aus, und diesen Umstand nahmen ihm seine Landsleute offenbar am meisten übel. Die Auf-

führung ließ selbst einen Mindestanspruch an künstlerischem Niveau unbefriedigt. Eine moralische Oper in einem Prolog und drei Bildern von *Ernst Krenek*, »*Cephalos und Procris*«, ließ zur Gewißheit werden, daß hier von den Vertretern der endgültig abgetanen intellektualistischen Zersetzungskunst zum letztenmal musikalischer Unfug getrieben wurde. Auch Krenek hat die Hoffnungen, die man nach manchem aus seinem früheren Schaffen in ihn setzen konnte, auf der ganzen Linie enttäuscht. Abgesehen von der Verunstaltung der antiken Fabel bestand die Musik so sehr aus Konstruktion ohne Empfinden, daß die Beteuerung doppelt absurd erschien, hier sei ein Werk in formstrengen Arien und Rezitativen geschrieben. Es war ein einziger Krampf, der bei uns zum Glück ausgestanden ist. Krenek nähert sich einem Stil, den Richard Strauß bereits zur Vollendung gebracht hat, denn sein ungekonntes Modernseinwollen weiß nicht mehr, in welcher Richtung es weiterlaufen soll. Man wird kaum noch von dieser Uraufführung zu sprechen haben.

Der einzige Erfolg des Abends war eine Veroperung des Andersenschen Märchens vom *Streichholzmädel* durch *Anton Veretti*. Aber hier sah man sich einer Musik gegenüber, die ebenso gut einige Jahrzehnte früher entstanden sein konnte. Der junge Musiker hat etwas gelernt, und er kann zweifellos stärkere Beachtung finden, wenn er sich zu einer Originalität durchringt, die ihm zur Zeit noch fehlt.

SCHLUSS MIT SOLCHEN MUSIKFESTEN!

Angesichts des Versagens dieses Festes — der Ertrag ist ja im Grunde in den letzten Jahren kaum irgendwo größer gewesen — muß die Frage gestellt werden, ob die Musikfeste in der bisherigen Form noch eine Berechtigung haben. Die Frage muß verneint werden. Berechtigt ist heute nichts mehr, das von vornherein auf das Volk verzichtet. Hier haben aber nur volksfremde Elemente aus dem Intellekt heraus neue Kunstrichtungen begründen und durchsetzen wollen. Das ging so lange gut, als sich Regierungsstellen fanden, die ebenso dachten. Solange waren immer wieder Geldmittel verfügbar, die der eigentlichen Kunst entzogen wurden.

DIE KOMPONISTEN TAGTEN

Während auf der einen Seite der Leerlauf der wurzellosen Literatenbestrebungen noch einmal kraß demonstriert wurde, gelangte der »*Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten*« in seiner ersten Arbeitstagung unter dem Vorsitz seines Präsidenten Dr. Richard Strauß zu positiven Ergebnissen für die Neugestaltung des Musikfestwesens. Schon bei der Gründung des Ständigen Rats im Juni in Wiesbaden traten 13 Nationen bei, jetzt lagen in Venedig bereits fünf weitere Anmeldungen vor: Ungarn, als Vertreter im Ständigen Rat wurde ernannt: *Eugen von Huszka*, Norwegen: *Sverre Hagerup Bull*, Jugoslawien: *Pampadopulo*, sowie Holland und Spanien, deren Vertreter noch nicht feststehen.

Die erste Arbeitstagung (11. bis 14. September im Dogenpalast) zeigt, daß allgemein eine Abkehr von den bisher im Vordergrund stehenden Richtungen vor sich geht und daß vor allem die Erkenntnis von der Notwendigkeit der Pflege nationaler Eigenart Allgemeingut geworden ist. Der Führer des Berufsstandes der deutschen Komponisten in der Reichskulturkammer, der zugleich Präsident der Reichsmusikkammer ist, Dr. Richard Strauß, leitet den Ständigen Rat durchaus nach dem *Führerprinzip*. Er ernannte in der abschließenden öffentlichen Sitzung zum Vizepräsidenten *Adriano Lualdi* (Italien), den Vertrauensmann Mussolinis für alle Musikangelegenheiten Italiens. Als weitere Vizepräsidenten hat er den Franzosen *Albert Roussel* und den Finnen *Jean Sibelius* ausersehen.

Das Ergebnis läßt sich kurz dahin zusammenfassen: Der Schutz des Urheber-Persönlichkeitsrechtes (droit moral) soll in allen angeschlossenen Ländern nicht mehr Aufgabe

behördlicher Verwaltungsstellen sein, sondern hierfür sind die Vertreter der Komponistenvereinigungen zuständig. Sie haben auch für den Schutz bereits frei gewordener Kompositionen vor Verschandelung und Verstümmelung zu sorgen. Bei internationalen Verstößen wird gegenseitiger Schutz gewährt. (Als Musterfall: die Verfilmung der »Verkauften Braut« von Smetana, die in der Tschechei verboten wurde. Die Filmgesellschaft drehte daraufhin den Film in Deutschland. Solche Möglichkeiten sind damit für die Zukunft unterbunden.)
Den ernsten Komponisten soll als den wahren Trägern der musikalischen Kultur in den Urheberschutzgesellschaften der Einfluß verschafft werden, der ihrer kulturellen Verantwortung entspricht. Das ist noch nicht der Fall, denn meist herrschen die Erzeuger der leichtesten Muse gemeinsam mit den Verlegern. Der ernste Musiker wird lediglich im Bedarfsfall als Strohmann vorgeschoben, wenn man Vorteile herausschlagen will, die dann auch wieder in erster Linie den anderen zugute kommen. Die kulturelle Auswirkung gerade dieses Beschlusses wird sich auf die Musik in ganz Europa erstrecken.
Der Ständige Rat, dessen Generalsekretär Dr. Julius Kopsch ist, wird jährlich zwei internationale Musikfeste durchführen, deren Programme mindestens zur Hälfte ausländischer Musik bestehen muß. Den übrigen Teil kann die jeweilige Veranstalternation bestreiten. Die Vorschläge werden für die einzelnen Länder von den verantwortlichen Vertretern im Ständigen Rat unterbreitet, die endgültige Entscheidung steht dem Präsidenten zu. Als Veranstaltungsort des Musikfestes im Frühjahr 1935 wurde *Hamburg* festgelegt, für den Herbst ist *Vichy* oder *Brüssel* vorgesehen.
Anläßlich der öffentlichen Sitzung sprach Richard Strauß in deutscher Sprache zu der Versammlung. Er stimmte dem italienischen Vorschlag zu, in Venedig ein Archiv der zeitgenössischen Musik aller Länder zu errichten. In seiner Rede hieß es: »Es scheint, daß die Liebe zu den hohen Idealen unserer Kunst uns schaffende Musiker in einer solchen Weise vereinigt, daß wir ohne geschriebene Satzungen und ohne Abstimmungen und Majorisierungen erfolgreich auf den einmal eingeschlagenen Wegen der internationalen Zusammenarbeit voranschreiten und zur praktischen Lösung der sich uns bietenden Aufgaben gelangen können. Die internationale Zusammenarbeit der Komponisten, die wir eingeleitet haben, ist eine schöne und bedeutsame Sache, an der alle Kulturvölker interessiert sind, und wir stehen erst am Anfang unseres Werkes, und es wird noch des Einsatzes der besten Kräfte bedürfen, damit wir unsere hohen Ziele erreichen.«
So bedeutete die Arbeitstagung eine Wende in der musikalischen Entwicklung und weiter eine internationale Anerkennung der Grundsätze unseres berufsständischen Aufbaues, wie er in der Kulturkammer seinen Ausdruck gefunden hat.

KEINE TEUFELSMUSIK BEI DER TRAUUNG!

Es hat manchen »Kreislerischen« Musikus gegeben — und in wie vielen »Nachtstücken« und gespenstigen Novellen ist dies behandelt worden —, dem der Schalk im Nacken saß, so daß er mitten in die Messe hinein etwas »verflucht Weltliches« schmuggelte, etwa eine recht sinnliche Opernarie oder — in erster Wagner-Zeit — das Vorspiel zum »Tristan«. Dann hat der Pastor den Sünder an der Orgel rufen lassen, die Gemeinde sprach ein gewichtiges Wort mit, und mit dem unbotmäßigen Musikus nahm es dann gewöhnlich ein schlimmes Ende. Es hat aber auch schon immer Brautleute gegeben, die so unschuldig waren, daß sie vermeinten, während der Pastor sie kopulierte, eine besonders schöne Musik hören zu müssen. Besonders schön — dies war so eine Erinnerung an etwas strahlend Festliches, recht laut und üppig, mit wild bewegten Instrumenten.

Etwa ein Marsch, der sich von der Orgelempore herab geradezu prächtig machte. Oder sonst eine rührende Melodie. Nur möglichst schmachtend. Gemeindelieder, Choräle, mein Gott, die sang man ja alle Sonntage; aber an dem Trauungstag sollte man einem eine bunte Musik nicht verwehren.

Da indessen die Kirche eine Kirche bleibt und bleiben muß, so hat sie mit den guten Wünschen ihrer Kinder in diesem Falle mit Recht niemals ein Einsehen gehabt; sie mußte sagen: das geht nicht an! Man blättert die Geschichte des Luthertums zurück und findet, daß die geistliche Obrigkeit von Beginn an über Reinhaltung ihres Gotteshauses wachte. So strenge Gesichtsfalten zeigte sie, daß sie — beispielsweise nach einer Hamburger Hochzeitsverordnung aus dem Jahre 1609 — bei »gantzen Brautmessen« nicht mehr als drei Musikstücke, und »in einer halben Hochzeit« nicht mehr als zwei Stücke erlaubte; diese »Stücke« waren jedoch notabene fromme Lieder, vornehmlich der Gesang »Nun bitten wir den Heiligen Geist« (die Sequenz aus der Mitte des 13. Jahrhunderts), oder »Wohl dem, der in Gottesfurchten stehet« (nach dem schönen Tonsatze von Bartholomäus Gesius, oder Johannes Eccard, oder Antonius Scandellius), und auch Joachim Burgk (Moller) mit seinen 40 Liedlein vom heiligen Ehestande war zugelassen, dessen eines, »De nuptiis Adami et Evae«, den Vers enthielt:

»O welch ein Fest
muß sein gewest,
da Adam sein erst Weib nahm . . .«

Im weiteren, so lesen wir aber noch in der altersgrauen »Hochzeitsverordnung«, soll der Kantor zu einer »gantzen Brautmesse« nicht mehr als vier Instrumente, »und hierüber eine Person mit einer kleinen Fiedel oder Fiolen, welche uf der Orgel sein soll«, fordern.

Nun wird uns die Kunde, daß die *Landeskirchen von Sachsen und Hannover*, entsprechend dem guten heutigen Brauche, wieder die Sitten der Altvordern zu ehren, an solche einstigen evangelischen Kirchenverordnungen anknüpfen wollen. Nicht ganz so rigoros; denn die Menschheit wurde seitdem etwas selbständiger und freier. So soll — nach den neuen Richtlinien — die Trauung mit je einem Gemeindelied eingeleitet und beendet werden. Und das Aussuchen dieser passenden Lieder gehört zu den Befugnissen des amtierenden Geistlichen. Aber da die Pastoren, so leidenschaftliche und sogar gewaltige Musici es unter ihnen schon gegeben hat, oftmals betrüblich wenig von der herrlichen Kunst verstehen, so soll bei der Auswahl der zu spielenden Orgelsätze einzig und allein der Organist als oberster Richter walten. Und wenn — man sieht die bittenden Gesichter von Hans und Grete, die es halt recht großartig gestalten möchten — noch Solo — oder Chorgesang oder ein Orchesterspiel hinzugedacht ist, dann sei auch dieses verstattet. Nur dürfen solche »Extravaganzen« den feierlich-ernsten Ton der religiösen Handlung nicht verletzen, und es ist demnach dem Organisten einzuschärfen, jegliches angetragene Werk dieser Art auf seinen weltlichen oder geistlichen Gehalt hin zu prüfen.

Soweit die Richtlinien. Wenn aber — und der Frager könnte Johann Sebastian Bach gewesen sein, der es nicht immer völlig seinen Kirchenbehörden recht tat — dem künstlich und streng klingenden Orgelsatz etwa ein weltlicher Cantus firmus zugrunde liegt; welcher von den Herren Pastoren will sich anheischig machen, es herauszukennen? Wie war es mit »L'homme armé«? Etliche sagen, es soll ein »Kriegslied« gewesen sein oder ein »Buhlliedchen der Dido«, und doch versteckte man es in heilige Messen. Und wie ist es mit den »Englischen Tänzen« oder der »Corante du Roy« in den lieblichen, durch Stil geadelten Orgeltabulaturen (1577) von Bernhard Schmid (Vater)? Dem lieben Gott gefallen diese Dinge bestimmt und der Teufel hat an ihnen längst seinen Anteil verloren.

Alfred Burgartz

NÖTIGE UND UNNÖTIGE FRONTEN

Seitdem Adolf Hitler dem in den letzten Jahrzehnten verschiedentlich umstrittenen Werke Richard Wagners volle Anerkennung verschafft hat, gibt es wie vorher eine Front *gegen* so jetzt eine Front *für* Wagner. Von der alten um das Bayreuther Werk und Erbe gescharten Garde unterscheidet sich diese eine bereits gesicherte Linie beziehende Front leider oft durch ihre heftig zur Schau getragene Agressivität, die sie nach außen hin entfaltet, eine Agressivität, die mit nicht immer unverdächtigem Eifer fast mehr gegen andere Meister als für Wagner kämpft. Wieder wird der alte Fehler aller bloßen Parteigänger gemacht, der zuletzt die falschen Propheten einer spekulierenden Neutönerei unrühmlich ausgezeichnet hatte.

Wieder einmal wird ein enger Ausschließlichkeitsstandpunkt vertreten, der zum mindesten in einzelnen Fällen für eine gedeihliche Musikkultur gefährlich werden kann. Daß Fanatikern des Wagner-Haßes gleich fanatisch entgegengetreten wird, kann gewiß nicht schaden. Aber wenn man, dazu noch unter völkischem Aspekt, dem Bayreuther Meister z. B. die Gestalt Johann Sebastian Bachs gering gegenüberstellt, so muß das die Ablehnung nicht nur eingeschworener Bachianer, sondern jedes wahren Freundes deutscher Musik hervorrufen. Es ist nötig, die Einheit der deutschen Musik wieder im Bewußtsein unseres Volkes zu begründen, ihm auch die unromantische Klarheit, wie sie Bach als Größter vertritt, wieder nahezubringen, um damit einer im Sinne der Nürnberger Kulturrede des Führers möglichen neuen Kunst den Boden des Verständnisses zu bereiten. *Diese Front für die Einheit der deutschen Musik* von der Klassik Bachs bis zum heroisch-romantischen Pathos Wagners und darüber hinaus ist notwendig.

Notwendig ist damit auch die Front gegen alles, was diese Einheit verfälschen will, was aus der Begrenztheit des eigenen Interesses um einen einzelnen Meister kreist und alle anderen im Bewußtsein des Volkes tieferstellen möchte. Der Schreiber dieser Zeilen wies bereits einmal auf Leopold Reichweins Bayreuth-Buch hin (vgl. »Die Musik«, Septemberheft 1934, S. 943), in dem wie in einer früheren Äußerung die Tendenz erkennbar war, die deutsche Musik in ihrem eigentlichen Sinne auf die Vertreter des Romantisch-Heroischen zu beschränken. Zwar sagt Reichwein nun in einem Aufsatz (Westfälische Landeszeitung vom 29. August), daß er als Dirigent Bach mit besonderer Liebe gepflegt habe; aber das scheint mir den Schaden nicht zu beheben, den er damit angerichtet, wenn er (»Deutsches Wesen«, Bayreuth) Bachsche Kantatentexte als eine »Entmannung« bezeichnet, gegen die sich jeder »Tropfen nordischen Blutes empören« müsse, wenn er Bach den Adel abspricht und ihm lediglich ein »bürgerliches Selbstbewußtsein« zugesteht. Was derartige Apostrophierungen vor einem rassisch aufgeklärten Publikum bedeuten, darüber braucht man wohl kein Wort zu verlieren.

Reichwein schreibt jetzt, Wagner bedürfe immer noch der Verteidigung und deswegen griffe er — nach dem bekannten Satz vom Angriff als der besten Verteidigung — »Bach-Apostel, deren Verehrung mir nicht ganz echt zu sein scheint«, an. Mag der Leser selbst darüber urteilen, ob eine »Bach-Verehrung«, die den Meister vor solchen gefährlichen Mißdeutungen geschützt wissen will, »untätiger Kultus« ist; über Reichweins Unterstellung einer »hinterhältigen und heimtückischen Kampfesweise« (gegen Wagner anscheinend) dürfte sie wohl erhaben sein. Erwähnt sei noch, daß Reichwein sich mit der Verneinung des Bachschen inneren Adels im Gegensatz zum Rassenforscher Günther befindet. Sind nun die Fronten klar?

Alfred Brasch

Hier spricht die Hitler-Jugend:

MUSIK IN GEFAHR!

Offener Brief an Dr. GERHARD TISCHER,
Herausgeber der »Deutschen Musikzeitung«

Von WOLFGANG STUMME,
Musikreferent der Reichsjugendführung

Eine Erwiderung auf den »SOS«-Leitartikel in der Juli-Ausgabe der »Deutschen Musikzeitung«.

Sehr geehrter Herr Dr. Tischer!

Es war uns eine außerordentliche Freude, einmal in Ihrem Aufsatz die Gedankenwelt einer gewissen Schicht von Kulturträgern ausgesprochen zu finden, die wir lieber hinter uns wünschten. Es ist so erfreulich naiv, wenn man an das Singen und das Musizieren im Volk vom Standpunkt des »Künstlers und Musikpädagogen« herangeht. Es hat Sie sehr verärgert, das »zackige« Singen der Jugend im Norden und das »schneidige« Singen im Süden, und Sie versteigen sich sogar zu folgender Äußerung: »bei Hitze oder Kälte, Regen und Wind, auf staubiger Straße wird gesungen, nein, leider nicht gesungen, sondern meist geplärrt. Wer es am lautesten kann, hat die beste Nummer im Zug«. Oder an einer anderen Stelle: »Wer als Sänger oder zu dauerndem Sprechen als Schauspieler oder Lehrer beruflich verpflichtet, seinen Kehlkopf pflegen und trainieren muß, der sollte in der Zeit seiner Ausbildung von Staats wegen verpflichtet sein, nicht unkontrolliert die Stimme anzustrengen; es sollte diese Art des Singens, wie sie mancherorts bei SA.-Übungen im Schwange war, eher verboten als befohlen sein.«
Sehr geehrter Herr Dr. Tischer, ist Ihnen vielleicht bekannt, wie entscheidend das Singen unserer SA. im Kampfe um die Weltanschauung vor der Machtergreifung gewesen ist und wie sich heute ein neues Kampf- und Männerlied daraus entwickelt hat? Und was, meinen Sie, ist wichtiger für eine musikalische Kultur unseres Volkes, daß zehn Schüler eines Konservatoriums eine Arie aus einer Verdi-Oper ohne Schädigung des Kehlkopfes singen (zu dessen Schutz sie schon vom Herbst an einen Schal tragen, in der übrigen Zeit ständig indisponiert sind) oder daß ein ganzes Volk und eine Jugend sich im Lied zur Volksgemeinschaft zusammenschließt? Es ist erstaunlich, in welcher Anmaßung Sie das Vorrecht der Fachleute aufstellen und sich wundern, daß die »Politiker« in ihrem Fachbereich sich anmaßten, »ein großes Wort zu führen«.
Ist Ihnen schon bekannt, daß die »Fachleute« aller Richtungen nicht die Revolution gemacht haben, ist Ihnen bekannt, daß keines der Kampflieder von einem »Musikpädagogen« oder »Künstler« stammt, ist Ihnen überhaupt eine Wandlung im Leben unseres deutschen Volkes aufgefallen? Wenn ja, dann folgern Sie bitte die Erkenntnis, was und wie gesungen wird, haben in den seltensten Fällen deutsche Künstler und Musikpädagogen bestimmt, und gerade diese Herren wissen oft nicht, wo die »Grenzen zwischen Qualität und Kitsch« liegen. (Der Beweis kann jederzeit an den neu herausgekommenen Liederbüchern unserer Musikpädagogen erbracht werden.) Dagegen hat zu jeder Zeit das Volk aus seinen aktiven Elementen sich das Lied und seine Ausdrucksformen selbst geschaffen, ohne den Rat der Fachleute einzuholen.
Wir brauchen heute keine »musikalischen Erziehungsmethoden, um musikalische Leistungen zu erreichen«; wir freuen uns, daß wir unserem ersten Ziel näherkommen, wieder zu einem singenden Volke zu werden. Was darüber hinaus an musikalischen

Leistungen zu erreichen ist, wird die Zeit lehren. Auch wir wissen, daß die Musik nicht mit dem Volkslied zu Ende ist, aber wir wissen, daß es die Grundlage für eine wahre Musikkultur bilden muß, um darauf weiterbauen zu können. Es steht Ihnen frei, als »Musiker« (was heißt »Wir Musiker«?) die Überheblichkeit der musikalischen »Jugendführer« zu kritisieren. Ihre große Aufgabe ist die Schaffung einer wahren Musikkultur, und dabei sind die Führer des Jungvolks hundertprozentig an der Arbeit. Sie, Herr Doktor, sollten darauf achten, was sich an Wandlung in unserer Jugend vollzieht und kein Lamento anstimmen über den Ruin einer ganzen Generation deutscher Sänger. Seien Sie versichert, wir werden alle keine Sänger mehr, wir wollen im Volk wieder gemeinsam singen können, selbst wenn hier und da etwas nicht ganz dem ästhetischen Gefühl eines »Qualitätsfachmannes« entspricht.

»Im Reiche des Geistigen herrschen eigene Gesetze«, da haben Sie fast recht, bis auf den Punkt, daß Sie eine Ehe zwischen Politik und Kunst für unmöglich halten. Zum tiefsten Sinne des Politischen sind Sie leider noch nicht vorgedrungen, sonst würden Sie gerade in der Kunst eine ganz neue, sich festigende Form einer volkhaften, politischen Kunst erkennen können. Wir haben schon Respekt vor dem »Genius der Musik«, nur ist es eine allzu bekannte Tatsache, daß dieser Genius sich nicht in jedem Musiker offenbart. »Die kleinen und größeren jungen Leute« spüren erstaunlich genau, wo ihnen heute wieder ein Genie begegnet. —

Zu Ihrer Entschuldigung können wir eigentlich nur annehmen, daß Sie es noch nie fertiggebracht haben, sich dem Gleichschritt unserer braunen Kolonnen singend anzuschließen. Wie niederschmetternd wirken die Folgerungen, die Sie aus den Worten eines Schulamtsreferendars ziehen, der nicht fähig war, nach einigen Monaten Arbeitsdienst noch »ein wertvolles Buch zu lesen und zu verdauen«. Erstens: Armer Schulamtsreferendar! Zweitens: Es ist eine wahre Freude, im Arbeitsdienst zu leben und einige Monate auf das gute Funktionieren der geistigen Verdauung verzichten zu können! Drittens: Ausgesprochene Sabotage ist es, aus dem Satz eines armseligen geknickten Rückkehrers die Folgerung zu ziehen, zur Zeit seien die »Erziehungsmethoden zur Volksgemeinschaft ungeistig«. (Sprachlich, das spüren Sie wohl, Herr Dr. Tischer, ist alles sehr milde ausgedrückt.) Ihre Privatansichten über geistige Bildung des Arbeiterstandes und körperliche Arbeit des Akademikers sind nicht einmal einer Erwiderung wert. Wir empfehlen Ihnen nur eins, hüten Sie sich bitte für den Rest Ihres Lebens davor, jemals eine »Schippe anzufassen«, betrachten Sie jeden Arbeitsdienstwilligen mit den Augen des Mitleids, denn er ist »ungeistig« geworden und achten Sie um Gotteswillen darauf, daß im deutschen Kulturleben keine »Niveausenkung« eintritt. Versichern Sie sich an entsprechenden Stellen, was heute überall an aufbauender Kulturarbeit geleistet wird, halten Sie aber in »Stunden der Einsamkeit« Umschau, ob von der deutschen Jugend aus eine Ungeistigkeit und Bedrohung der deutschen Kultur heraufbeschworen wird. Sollten Sie so etwas bemerken, bitten wir Sie, ununterbrochene SOS-Rufe weiterhin ausstoßen zu wollen.

DÜSSELDORF — DIE MISSION EINER MUSIKSTADT

Wer am Oberrhein eines dieser bunten Leporelloalben mit dem Rheinpanorama ersteht, wird gewöhnlich auf dem letzten Blatt die Ansicht Düsseldorfs finden, gleichsam als die letzte erwähnenswerte Abschlußmöglichkeit einer „interessanten" Rheinreise. Wie aber Düsseldorf der nördliche Endpunkt der über Köln hinausführenden Linien der Personenschiffahrt ist, bedeutet es zugleich Ausgangspunkt einer neuen, den Niederrhein erschließenden Linie. Es ist wichtig, diesen „rheinischen" Aspekt der Stadt festzuhalten,

da er eine erste deutliche Markierung der Lage Düsseldorfs auf der großen Nord-Südachse Deutschlands ermöglicht. Vielleicht erscheint diese Möglichkeit geographisch zunächst wenig begründet, um so mehr entspricht sie aber einer deutlich ausgeprägten Anschauung der Bewohner dieser Rheingegend. Sie sehen vom Süden aus Düsseldorf als den im offenen Rhytmus seiner breiten Straßen schwingenden Ausklang beweglicher rheinischer Lebensart, vom Norden aus als die festlich gekleidete Repräsentantin ihres wuchtigeren, schweren niederrheinischen Lebens an. Die im Kölner Karneval bis zum Grotesken gesteigerte rheinische Lebensfreude wandelt sich in Düsseldorf zur Anmut eines künstlerisch-harmonischen Lebensgeistes, dessen Verfeinerung eine stets gleichbleibende Anziehungskraft auf den Norden und Osten ausübt. Daß sich hier in der Blütezeit der Malschulen eine repräsentative Monumentalmalerei, ein behäbiger Genrestil und eine niederrheinisch-atmosphärische Landschafterkunst entwickelten, deutet über alles Zufällige hinweg auf einen, dem geographischen kongruenten Kulturraum. Den zuerst für Düsseldorf auf der Rheinlinie fixierten Punkt schneidet eine zweite Linie. Sie verbindet als staatliche, nationale Linie die Regierungsstadt mit der Reichshauptstadt, die Provinz mit der Zentrale. Ihre Bedeutung ist zu klar, als daß sie in Einzelheiten nachgezeichnet werden müßte. Sie erhebt Düsseldorf zu einer *Kunststadt Preußens*, zu einer westlichen Schwester Berlins! Von Berlin — und weitergefaßt — von Osten sind die Männer gekommen, deren Namen mit dem Ruhm der von der Regierung gegründeten „preußischen" Akademie und des Theaters verknüpft bleiben. So gewinnt Düsseldorf vom Niederrhein Natürlichkeit und Bodenständigkeit, taucht sie in die Heiterkeit rheinischer Lebensfreude, bindet sie zuchtvoll an preußische Disziplin und strahlt sie endlich europäisch geistvoll nach allen Seiten zurück. Aus seiner beziehungsvollen Lage in diesem System kulturbildender Koordinaten ergibt sich die Bedeutung Düsseldorfs als Kunststadt. Sie kann wohl zeitweilig übersehen werden, aber man wird sie immer wieder entdecken müssen als die ureigenste Bestimmung seines Daseins! Schon einmal hatten die „veränderten politischen Verhältnisse (am Ende des vorigen Jahrhunderts) das Interesse zunächst noch mehr nach Westen, nach Paris, dann nach Osten, nach Berlin und durch den mächtigen Umschwung im Verkehrswesen nach Süden verschoben", aber die groteskeste Verkennung der Aufgaben Düsseldorfs blieb den Zeiten kommunalpolitischer Hochkonjunktur vorbehalten, als man versuchte, den Nachbarstädten auf allen Gebieten, die gar nicht zum eigenen Lebensraum paßten, Konkurrenz zu machen und ihnen den Rang zu bestreiten.

Auch hier schuf erst der Nationalsozialismus nach der Machtergreifung Wandel, indem er den Verirrungen Einhalt gebot und in der Erkenntnis der natürlichen Gegebenheiten der Kommunalpolitik ein Ziel setzte, das für die Weiterentwicklung Düsseldorfs von weittragendster Bedeutung wird: Die Kulturpolitik der Stadt wird Inhalt ihrer Kommunalpolitik! Sie ist nicht mehr schöngeistiges Anhängsel einer im übrigen nach anderen Zielen strebenden Verwaltungsarbeit, sondern alleiniges Ziel ihrer gesamten Bestrebungen. Unter der Führung des nicht nur kunstliebenden, sondern auch kunstverständigen Oberbürgermeisters *Dr. Wagenführ* gibt das Städtische Kulturdezernat die Richtung an. Es ist die Wirkungsstätte eines jungen, für seinen bedeutungsvollen Auftrag begeisterten Verwaltungsfachmannes, des allen Fragen der Musikpflege besonders geöffneten Kulturdezernenten *Horst Ebel*. „Ich bin froh und stolz", äußerte sich Horst Ebel, „an der Stelle wirken zu dürfen, die für die Zukunft Düsseldorfs die wichtigste ist. Die Aufgabe, die wir lösen müssen, haben wir uns nicht selbst gestellt; sie ist im höchsten Sinne schicksalhaft. Wir haben nicht mehr und nicht weniger zu tun, als diese vom Schicksal unserer Stadt auferlegte Mission zu erkennen und zu erfüllen. Düsseldorf ist *Residenz*, Sitz der Regierung, Landeshauptmannsstadt, Verwaltungssitz großer Industriekonzerne und Verbände. Wir haben demgemäß keine andere Aufgabe, als eine

dem Residenzcharakter unserer Stadt entsprechende maßgebende Hochform des Kunstlebens zu erreichen, die den Besuchern Düsseldorfs und seinen Einwohnern die Kulturgüter der Musik und des Theaters in Spitzenleistungen bietet. Wir haben durch die Berufung von Generalmusikdirektor *Hugo Balzer* nicht nur den Leiterposten in Konzert und Oper „neubesetzt", sondern ihm eine Führerstellung über das gesamte Musikleben der Stadt eingeräumt." Dazu bemerkte Hugo Balzer: „Hierdurch erhalte ich erstens die Möglichkeit eines planvollen Aufbaus des Gesamtprogramms der musikalischen Veranstaltungen so aufeinander abgestimmt, daß sie sich nicht stören, sich im Gegenteil unterstützen und ergänzen. Zweitens habe ich gerade dadurch auch die Möglichkeit, erzieherisch zu wirken, indem ich aus der Kenntnis der einzelnen künstlerischen Kräfte, diesen ihre Sonderaufgaben, mit denen sie sich unserem Kulturprogramm einzugliedern vermögen, zuweisen kann."

Die Arbeit des ersten Jahres unter neuer Führung gab dem Musikleben Düsseldorfs bereits einen verheißungsvollen Aufschwung, dessen sichtbarstes Zeichen die außerordentliche Zunahme der Besucherzahl ist. Besonders die Kammermusikveranstaltungen, die von jeher Gradmesser für die Solidität eines Kunstinteresses sind, erfreuten sich ständig wachsenden Besuches. Und die Abonnements für die im kommenden Winter vorgesehenen Kammerkonzerte sind bereits ausverkauft. Mit dem auf 85 Musiker verstärkten Städtischen Orchester werden neun Sinfonie- und Chorkonzerte veranstaltet, in denen die namhaftesten Solisten wie Kulenkampff, Gieseking, Cassado, Lubka Kolessa mitwirken. Neben dieser Konzertreihe mit den sechs städtischen Kammerkonzerten wickelt der *Bach-Verein* sein auf fünf Abende verteiltes Programm ab, das unter *Dr. Joseph Neyses* Leitung neben den Werken Bachs die Meister des 17. und 18. Jahrhunderts zu Gehör bringt. Eine dritte Reihe hochwertiger Konzertveranstaltungen gliedert sich mit sechs „Meisterkonzerten" an, für die Dusolina Giannini, Alma Moodie, Erdmann, Prihoda, Erb, Backhaus, Wittrisch und Käthe Heidersbach verpflichtet sind. Auch die Kammermusikabende der Gesellschaft der Musikfreunde behaupten ihren angestammten Platz mit sieben Veranstaltungen erstklassiger Quartette (Wendling, Klingler, Peter, Dresdner, Gewandhaus u. a.). Einen besonderen Höhepunkt des diesjährigen Winters wird zweifellos die *Strauß-Woche* bilden, zu der Richard Strauß sein Erscheinen fest zugesagt hat. Unter Leitung des Komponisten wird ein Festkonzert stehen, ferner im Opernhause die Aufführungen seiner Opern „Arabella" und „Ariadne auf Naxos" (letztere in einer außergewöhnlich subtilen Inszenierung von *Werner Jacobs* und *Caspar Neher*); Hugo Balzer bringt dazu den „Rosenkavalier" neu heraus, dem sich die Erstaufführungen der „Frau ohne Schatten" und der „Josefslegende" durch die neue Tanzbühne *Aurel von Millos'* anschließen sollen.

Damit sind auch bereits einige Hauptpunkte des Opernspielplans genannt, der mit einer weihevollen *Parsifal*-Aufführung eröffnet wurde. Die Erstaufführungen von Lortzings „Hans Sachs", Graeners „Don Juans letztes Abenteuer", Rossinis „Angelina", Ponchiellis „Gioconda" und Pfitzners „Christelflein" seien als hervorstechende Beiträge der Oper zum Jubiläum der Städtischen Bühnen genannt. Sie begehen in diesem Spieljahr die Feier ihres 100jährigen Bestehens und das Gedenken an ihren Gründer und ersten Leiter Karl Immermann.' *Kurt Heifer*

IV. BRUCKNER-FEST IN AACHEN

Bruckner hat kaum etwas für die Orgel komponiert; und doch ist sie, wie sonst nur bei Bach, als geistiges Prinzip gleichsam in all seinen Werken irgendwie spürbar. Und häufig genug materialisiert sich diese geistige Grundhaltung im Klangbild seines Werkes: die registerhafte Instrumentation der Sinfonien, die Gruppierung in einzelne Klang-

chöre, die orgelmäßige Dynamik, die selbst im schattigen Klang des Streichquintetts und in vielen weitschrittigen Themen seiner Vokalmusik fortwirkt, sprechen für die *Orgel* als eigentliche Heimat der Brucknerschen Klangvorstellung. Dem entspricht durchaus eine Zeitlichkeitsgestaltung, die zu ihrem Grundmaßstab das *Adagio* hat. Nicht umsonst sind die langsamen Sätze das »Herz« seiner Musik; auch das Allegro seiner Ecksätze scheint überwölbt zu sein von einem Adagio, das mit ruhigem Pulsschlag das eilige Getriebe in weite Zeiträume gliedert. Dieser Quasi-Orgelklang und dieses Quasi-Adagio machen zu wesentlichen Teilen das Eigentliche Brucknerscher Musik aus: ihre *natürliche Feierlichkeit,* oder, um es anders zu benennen, ihre »*Romantik und Mystik*«, von deren wechselweis hervortretender, aber immer irgendwie gleichzeitiger Wirksamkeit in Bruckners Werk Prof. Dr. *Fritz Grüninger* im Rahmen des Aachener Bruckner-Festes sprach. Grüninger ließ aus den beiden Grundzügen mystischer Gottversenkung und romantischer Naturverbundenheit ein Bild erstehen, das kraft seiner Einheitlichkeit die Gemeinsamkeit des schöpferischen Ansatzes zur »irdischen« Musik der Brucknerschen Scherzi und zur »himmlischen« seiner Adagio-Sätze zu erschürfen vermochte.

Sinfonik

Auch die Konzerte des IV. Bruckner-Festes, das die »*Internationale Bruckner-Gesellschaft*« (Sitz Wien) in Gemeinschaft mit der Stadt *Aachen* veranstaltete, waren geeignet, dieses Bruckner-Bild musikalisch zu vertiefen, teils auch von neuen Seiten zu beleuchten. Das von Generalmusikdirektor Prof. Dr. *Peter Raabe* aufgestellte Festprogramm hatte überhaupt in seiner Werkauswahl eigentlich nur mit der *V. Sinfonie* die Linie dessen berührt, was auch sonst im üblichen Konzertbetrieb zu hören ist, aber auch hier mit einer Wiedergabe, die durch ihre geradezu leidenschaftliche geistige und musikalische Intensität weit aus dem Rahmen des Üblichen heraustrat. Fast alles übrige waren selten zu hörende, teils auch ganz unbekannte Werke, oder wie bei der I. und IX. Sinfonie, die von späterer (eigener oder fremder) Zutat befreiten Urfassungen, die hoffentlich von hier aus ihren Weg auch ins deutsche Konzertleben finden. Bei der *IX. Sinfonie* ist das ja schon in gewissem Grade der Fall: verschiedentliche Aufführungen der Originalgestalt in den letzten zwei Jahren (München, Aachen, Wien, Leipzig, Köln u. a.) haben in steigendem Maße in der Überzeugung bestärkt, daß gegenüber der kräftigeren und kantigeren Zeichnung des unretuschierten Partiturbildes die glättende Löwesche Fassung ihre Gültigkeit einbüßen muß. Anders zwar liegt der Fall bei der *I. Sinfonie,* deren in Aachen erstmalig wieder hervorgeholte *Linzer Urgestalt* (1865/66) später durch Bruckner selber, durch den Bruckner von 1890, ihre Endfassung erhalten hat; aber im großen und ganzen ist das Verhältnis zwischen Erst- und Endfassung ähnlich, wie das bei der Neunten. Denn auch hier wirkt sich die spätere Umarbeitung im Sinne einer Glättung, klanglich-instrumentaler Auspolsterung und Auffüllung des ursprünglich viel leichteren, sehnigeren Gewebes mit harmonisch auskomponierenden oder kontrapunktisch verdichtenden Füll- und Nebenstimmen aus. Die keck vorstoßende Kühnheit, von Bruckner selbst häufig als Charakteristikum dieses Werkes benannt, wird durch die reife Faktur fühlbar gemäßigt; dafür ist in Wien die thematische Zeichnung beziehungsvoller geworden, das Formale verbindlicher und geschlossener, als es in Linz war. Wenn daher die Linzer Fassung die im Konzertsaal eingebürgerte Wiener Endgestalt auch kaum wird verdrängen können, so wurde doch — neben der Bedeutung als biographisches Dokument — der besondere, eigene Wert dieser nun wirklich »ersten« Sinfonie durch die Aachener »Uraufführung« erwiesen, zumal die Darstellung durch Prof. Raabe und sein Orchester geeignet war, alle Vorzüge der Frühfassung in hellstes Licht zu rücken. Auch die Neunte, Zeugnis reifen Endes nach diesem frühlingshaften

Beginn eines großen Schaffensweges, wurde durch Raabes meisterliche Interpretation zu einem Erlebnis von stärkster Nachhaltigkeit.
Ein besonderes Verdienst war es auch, im Rahmen dieses Festes erneut auf die Bedeutung der nachgelassenen d-moll-, der sogen. »*nullten*« *Sinfonie* hingewiesen zu haben. Prof. *Franz Moißl*, der die vor zehn Jahren in Klosterneuburg gewesene Uraufführung dieses Werkes geleitet hat, warb auch hier wieder durch eine jugendlich-beschwingte Direktion für das an Schönheiten reiche, anmutvoll-heitere Werk. Die »Null«, die der Siebzigjährige bei letzter Sichtung seines Lebenswerkes auf die Partitur dieser Jugendkomposition schrieb, um sie zu »annullieren«, hat für uns keine Bedeutung mehr: diese ungewöhnlich reiche, schon ganz persönliche Musik ist nicht die »nullte« unter neun, sondern eine vollgültige, die »erste« aus der Reihe der zehn Sinfonien Bruckners.

Chormusik

Auch die Chorkonzerte des Aachener Bruckner-Festes waren verdienstvoll um eine Erschließung nur wenig bekannter Brucknerscher Werke, zumal solcher aus der Frühzeit, bemüht. Der städtische Gesangverein unter *Raabes* Leitung setzte sich für die »*Missa solemnis*« in B und den *112. Psalm* für Doppelchor und Orchester ein. Während die Messe noch durchaus in der unausgesprochenen Haltung eines Studien- und Gelegenheitswerkes verharrt, ohne die durch die Wiener klassische Ordinarienkomposition vorgezeichneten Bahnen zu verlassen, ist der neun Jahre später entstandene Psalm schon ganz von spezifisch brucknerischer Großatmigkeit hymnisch durchströmt. Als ein ungewöhnlich kultivierter Vokalkörper erwies sich auch der von *Willy Weinberg* angeführte Aachener Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein mit der klangschönen Interpretation einiger kleiner Motetten und des weltlichen Chorwerkes »*Abendzauber*«. Gerade das eigentümliche Klangbild des letzteren Werkes, fast impressionistisch gemischt aus Hornklängen, Ferngesang, Solobariton und Männerchor-Brummstimmen, ist nicht einfach darzustellen, wenn wirklich der mystische Grundklang dieses romantischen Naturbildes nicht verlorengehen soll. Ein Hochamt und eine abendliche Nachfeier im Münster, in denen der Domchor *Th. B. Rehmanns* mit schlackenloser Reinheit die *E-moll-Messe* und eine Reihe kleinerer geistlicher Chöre musizierten, gaben weihevollen Auf- und Ausklang der Aachener Bruckner-Tage, die über das ehrende Gedenken des 110. Geburtstages des »Meisters von St. Florian« hinaus fraglos für die heutige Bruckner-Pflege von hoher Bedeutung gewesen sind. *Wolfgang Steinecke*

LIPPISCHES MUSIKFEST IN DETMOLD

Das Musikleben der alten Fürstenresidenz Detmold ist seit dem Kriege sehr zurückgegangen. Das ehemalige Hoftheater, früher eine Stätte der Oper, dient heute teils dem Schauspiel und teils dem Film (!), ein eigenes Orchester ist nicht mehr vorhanden — so fehlten eigentlich alle Vorbedingungen zur Veranstaltung eines Musikfestes, größeren Umfanges. Wagemutig ist man trotzdem unter der Schirmherrschaft des Reichsstatthalters Dr. *Meyer* und des Staatsministers *Riecke* daran gegangen, ein solches durchzuführen, und dieses Unternehmen fand beim Publikum eine Resonanz, wie man sie besser gar nicht erwarten konnte. Die Programmaufstellung mußte unter den obwaltenden Umständen einige Schwierigkeiten bereiten; man begegnete ihnen durch Heranziehung des Städtischen Orchesters aus Münster und unterstellte überdies die gesamte Vortragsfolge dem Heimatgedanken.
Der *Kammermusikabend* umfaßte Werke dreier Komponisten, die mit der lokalen Musikgeschichte besonders nahe verbunden sind: *Brahms*, *Lortzing* und — als ein-

heimischer zeitgenössischer Musiker — *August Weweler.* Des letzteren Streichtrio d-moll erwies sich als eine technisch wohlgefügte, durchweg klangvoll gesetzte Komposition, deren stellenweise gedankliche Blässe durch den lebendigen Vortrag der Kammermusiker *Kerschbaumer* (Violine), *Platz* (Viola) und *Schäffler* (Violoncello) einigermaßen wettgemacht wurde. Brahms' Klavier-Quartett g-moll (mit *Otto Daube* am Flügel) und seine beiden Duette »Spannung« und »So laßt uns wandern« bildeten neben einigen Opernarien von Lortzing — deren bühnengebundene Befremdlichkeit man um des beabsichtigten Zweckes willen in Kauf nehmen mußte — das weitere Programm. *Alwine Jording-Ridderbusch* (Sopran) und *Otto Körner* (Tenor) bestritten den vokalen Teil auf achtbare Weise.

Rein künstlerisch gesehen, bedeutete der zweite Abend mit einem von dem Münsterischen Orchester ausgeführten sinfonischen Programm den Höhepunkt der Festtage. Gewiß sind die III. Leonoren-Ouvertüre, die »h-moll-Sinfonie« von Schubert und die »Romantische Sinfonie« von Bruckner Werke, die bereits weiteste Verbreitung gefunden haben, doch mochte das Detmolder Publikum sie zumal in solch gefeilter Ausführung lange genug entbehrt haben. *Georg Jochum* ist ein Dirigent von bedeutendem Können; seine Auffassung ist erfrischend natürlich, wenn auch nicht überall bis zum Tiefsten vordringend. In der »Unvollendeten« dominierte wohl zu sehr das Spielerische, seiner Ausdeutung der Bruckner-Sinfonie konnte man hingegen vorbehaltlos beistimmen. Beethovens Ouvertüre geriet wohl im ganzen etwas zu handwerksmäßig. Der Erfolg war im ganzen jedoch außergewöhnlich stark.

Den dritten Abend füllte *Wewelers* Oratorium »*Die Sintflut*«. Der Komponist hat als sein eigener Textdichter den Stoff so angelegt, daß in den drei Teilen vom Nieder- und Untergang der Welt, dem Bau der Arche Noah und der Landung in einer neuen Welt alle vielfältigen Mittel von Chor, Orchester, Solostimmen und Ensemblegesang ausgiebig eingesetzt werden konnten. Die äußere Anlage ist trotz einiger Längen ziemlich geglückt, der musikalische Gehalt als solcher hingegen ungleichmäßig ausgefallen. Den melodisch etwas weichlichen lyrischen Partien fehlt ein festgefügter instrumentaler Unterbau, die Instrumente sind hier zu untergeordnet behandelt. Wesentlich wirkungsvoller sind die chorischen Partien, zu denen mehrmals ein Knabenchor als cantus firmus tritt, sowie das tonmalerische Orchester bei den Szenen des Weltunterganges. Mag der Stil des Werkes uns heute vielleicht überlebt vorkommen — als Zeugnis ehrlichen kompositorischen Strebens durfte dieses Oratorium in der Heimatstadt des Komponisten verdienter Anerkennung sicher sein. Die Aufführung, deren Leitung der Komponist nicht gerade zu eigenem Vorteil selbst übernommen hatte, wurde durch die Mitwirkung der vereinigten Detmolder Chöre und der Solisten *Else Suhrmann* (Sopran), *Ruth Gehrs* (Alt), *Otto Körner* (Tenor), *Fritz Danz* (Baß) unter *Walter Rönsch* (Bariton) zu einem bedeutsamen Ereignis innerhalb der gegenwärtigen Musikkultur Detmolds. Sie konnte übrigens am Tage darauf für verschiedene Organisationen wiederholt werden. Zu hoffen bleibt, daß nach diesem ersten Versuch einer musikalischen »Ankurbelung« die Musikverhältnisse Detmolds einem wünschenwerten Aufstieg entgegengeführt werden, damit künftige Pläne zu ähnlichen Veranstaltungen einen besser vorbereiteten Boden finden.

Ernst Schliepe

INTERNATIONALER ORGELKONGRESS IN LUXEMBURG

Im Bereich des Geistes, ebenso wie im Politischen, ist Deutschland das Land des Aufbruches neuer Impulse. Kaum anderwärts erlebt man dies stärker, als am Gegenbeispiel des Auslandes. Wir Deutsche fühlen es, daß Europa in einer Kulturkrise sich

befindet, und bemühen uns, aus dem von Osten und Westen hereinbrechenden Kulturchaos einen Ausweg zu finden. Wie wenig ausländische Forschung und Kulturpflege dafür einen Sinn hat, wie sehr sie glaubt, kulturerhaltend zu sein, indem sie sich lediglich auf die Tradition besinnt (auch die im Grunde bürgerliche Mache der sog. Moderne ist kein neuer Impuls!), das konnte man kürzlich auf dem Luxemburger Orgelkongreß der *Internationalen Orgelgesellschaft* spüren.

Das für eine internationale Veranstaltung bedenklich niedrige Niveau dieses Kongresses, der vom 30. August bis 2. September andauerte, wurde im wesentlichen von dem Straßburger-Mathias-Kreis, mit dem Präsidenten der Gesellschaft, Domkapitular Prof. Dr. *Mathias* an der Spitze, getragen. Anlaß zu diesem bisher dritten Kongreß der Gesellschaft war die 200. Wiederkehr des Todestages des großen spätbarocken Orgelbauers Andreas Silbermann und der 25. Jahrestag der Veröffentlichung des Schweitzerschen Orgel-Regulativs im Jahre 1909. Anlaß genug für eine imposante Tagung von internationalem Format. Vorbedingung dafür wäre freilich gewesen, daß man die hervorragendsten Orgelsachverständigen, Orgelbauer und Musikwissenschaftler der ganzen Welt eingeladen hätte zu diesem Kongreß. Das hatte man aber augenscheinlich nicht getan. Insbesondere Deutschland, u. E. das führende Land in allen Orgelfragen, das in Walcker, Gurlitt, Jahnn, Mahrenholz, Franz Philipp und vielen anderen hervorragende Köpfe auf diesem Gebiet besitzt, war nur sehr schlecht vertreten.

Allein ein Vortrag von Dr. *Hans Klotz* (Aachen) über das Problem »Barockorgel oder Moderne Orgel« darf als überragendes Postivum der Tagung gewertet werden. Der Genannte betonte, daß es sich heute nicht darum handeln könne, die Dispositionsmanier des Barock nachzuahmen, man müsse vielmehr deren Grundgedanken herausarbeiten, um dabei für den modernen Orgelbau etwas zu lernen. Es gehe nicht an, die Barockorgel wieder einzuführen oder auch nur die neuere Orgel durch Einbau von Barockregistern barockmäßig umzufärben. Als Leitsatz für den künftigen Orgelbau stellte Klotz heraus, *das lückenlose Crescendo der neueren Orgel mit dem Klangfarbenprinzip der Barockorgel zu verbinden.* Die übrigen Vorträge des Kongresses brauchen an dieser Stelle nur summarisch erwähnt zu werden. Dipl.-Ing. *Ancelet* (Paris) und Dipl.-Ing. *Peltzer* (Aachen) sprachen über technische Fragen, letzterer wies auf einen neuen Schleifladentyp hin, während *Schmidthauer* (Budapest) und Prof. *Dunkelberg* (Passau) sich mehr mit pädagogischen Problemen befaßten. Auf die trocken philologischen Exkurse einiger französischer und luxemburgischer Redner hier einzugehen, erübrigt sich, da es wirklich kaum Interesse finden dürfte, wenn wir hier z. B. alte Rechnungen Silbermanns oder andere minutiöse Dinge mitteilen wollten.

Nur *Löbmanns* Auslassungen über Bach, Silbermann und Witt, die wegen ihrer unwissenschaftlichen Haltung geeignet waren, deutsche musikwissenschaftliche Forschung vor dem Auslande lächerlich zu machen — von der kaum notwendigen Mendelssohn-Glorifizierung Löbmanns ganz zu schweigen —, dürfen nicht übergangen werden. Eine Bach-Anhimmelung, die mit Bach nicht das Geringste mehr zu tun hat, wie sie sich jedoch Löbmann angelegen sein ließ — man möchte wünschen, daß sie endlich aussterben möge, ebenso wie die unglückliche programmatische Ausdeutung Bachscher Fugen, Präludien usw. Es ist nicht verwunderlich, daß auch an letzterem der Orgelkongreß nicht vorbeiging, ohne sich gründlich bloßzustellen. Wir glauben nicht, daß es sich mit dem Stand der heutigen Forschung verträgt, wenn man *Bachschen Werken katholisch-liturgische Programme unterlegt,* wie dies Prof. Mathias tat. Ganz gewiß geht man am Wesen der katholischen Liturgie ebenso wie an Bach vorbei, wenn man z. B. Bachsche Fugen mit der Ordensprofeß, der Taufe usw. in Verbindung bringt. Auf einem richtigeren Wege ist man da schon, wenn man heute schaffende Komponisten mit der Komposition von Begleitmusik zu liturgischen Vorgängen beauftragt. Be-

dauerlich allerdings, daß nur zwei Komponisten (*Hans Humpert:* »Sinfonische Betrachtungen über den Kreuzweg« und *Henri Tissot:* »Eucharistische Suite«) der Aufforderung gefolgt waren.
Daß schließlich noch das unter der Leitung von Mathias ausgearbeitete neue *Regulativ für Orgelbau und Orgelspiel* sich in der Linie der vorgenannten Programmpunkte hielt und deshalb insbesondere die schärfste Kritik der (zu Vorträgen anscheinend nicht aufgeforderten) deutschen Sachverständigen, Prälat *Berberichs,* Prof. *Thiels* und Prof. *Fellerers* (jetzt Freiburg/Schweiz) herausforderte, kann nicht Wunder nehmen. Handelte es sich bei dieser Neufassung des Schweitzerischen Regulativs, das man allen Nationen als verbindlich empfehlen wollte, doch um eine in vielen Punkten (z. B. Stellung des Orgelbauers) noch keineswegs durchdachte Zusammenstellung der Gesetze für Orgelbau und Orgelspiel. Wie eigentlich für alle Einzelheiten der Tagung, so darf man auch für eine endgültige Ausarbeitung des Orgelregulativs dringend eine stärkere Hinzuziehung der deutschen Orgelexperten empfehlen.
Überhaupt wäre es u. E. gut, wenn man die Internationale Orgelgesellschaft einmal von Grund auf neu organisierte. Den ersten Schritt zu einer Neugestaltung hat die Gesellschaft übrigens mit der Ernennung Prälat *Berberichs* (München) zum Vizepräsidenten bereits getan. Hoffen wir, daß weitere Schritte folgen. Der Einladung des Reichsverbandes für Orgel- und Glockenwesen, Passau zum nächsten Tagungsort zu wählen, hat man mit der Entscheidung für Einsiedeln leider nicht entsprochen.

Gerhard Kaschner

DIE ERÖFFNUNG DER REICHSOPER ZU BERLIN

Das *Deutsche Opernhaus* zu Charlottenburg, das in den letzten Jahren als Städtische Oper mancherlei Krisen ausgesetzt war, ist auf Wunsch des Führers und Reichskanzlers in die Obhut des Reiches übernommen worden, um als reichseigenes Theater der volkstümlichen deutschen Opernkunst, in erster Linie aber dem Werke Richard Wagners, zu dienen. In seinem Zeichen vollzog sich auch der festliche Beginn der Spielzeit, dem die Anwesenheit Adolf Hitlers, der Reichsregierung und führender Persönlichkeiten aus der Diplomatie und Kunstwelt von vornherein den Charakter eines außergewöhnlichen Ereignisses verlieh.
Bedeutete die Wahl von Wagners »*Tannhäuser*« schon in gewissem Sinne ein Programm, so erfüllte die Aufführung als solche selbst hochgespannte Erwartungen. Dabei war es nicht nur die berühmte *Elisabeth Rethberg* von der Metropolitan-Opera in New York, die mit faszinierender Stimmkultur die Elisabeth sang, oder der baßgewaltige Bayreuther *Ivar Andresen* als Landgraf, die überragendes Festspielformat hielten, sondern auch die in Berlin noch nicht bekannten Künstler eroberten im Augenblick ihre vorderste Stellung. Zwei herrliche nordische Stimmen sind als großartiger Gewinn zu begrüßen: *Erna Larcén* und *Eyvind Laholm.* Dieser war ein Tannhäuser, dessen Musikalität Ton und Geste durchblutete. Im Lyrischen und Heldischen ist sein Tenor wohlgeraten, metallisch strahlend und doch weich und biegsam. Impulsiv in Darstellung und Gesang hob jene die Gestalt der Venus aus der landläufigen Passivität heraus, um ihr in vorbildlicher Deutlichkeit der Deklamation und weitausgreifender Leuchtkraft eines hellgefärbten Soprans Glanz und Schönheit zu verleihen. Die von *Hermann Lüddecke* untadelig studierten Chöre intonierten sauber und füllig. Am Pult saß (leider nur als Gast!) Dr. *Karl Böhm,* der Generalmusikdirektor der Dresdener Staatsoper, ein überlegen gestaltender Stabmeister, der »losgeht«, ohne die Stimmen zuzudecken, der frische Tempi nimmt, ohne der Musik das Pathos zu rauben, und das tiefer gelegte Orchester zu klanggesättigter und doch klarer Entfaltung führt. Die Regie *Wilhelm Rodes,* des kammersänger-

lichen Intendanten, dient dem Sänger durch greifbare Realistik im Bildmäßigen, allerdings auf Kosten der Spielbewegung, die hinter dem gestellten Bild zurücktreten muß. *Benno von Arents* Bühnenbilder sind von natürlichem Farbenzauber, der die Wartburglandschaft zart und atmosphärisch verschleiert. Sein Venusberg ist eine problematische und wenig geschmackvolle Grotte mit wehenden Kulissenfahnen, während der Sängersaal dem bekannten Schwindschen Gemälde getreu nachgebildet ist.

Gespielt und gesungen wurde die »deutsche Fassung« des Werkes, die sich vor der meistgespielten »Pariser« Bearbeitung schon durch die innere Geschlossenheit des Stils abhebt. Beifallsstürme und Hervorrufe ohne Ende waren das äußere Zeichen des Erfolgs, der für die zukünftige Entwicklung hoffnungsvolle Vorbedeutung tat.

Friedrich W. Herzog

DER DRITTE BAND DER ITALIENISCHEN DENKMÄLER

Nachdem die beiden Eröffnungsbände der pompösen Reihe »Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale italiana« (bei Ricordi) der instrumentgemischten Musik der Gabrielis zu San Marco gewidmet waren, führt uns *Vito Fedeli* mit dem dritten Folianten nach *Novara*, um die dortigen Kapellen vom 16. bis 18. Jahrhundert historisch zu verfolgen und in praktischen Tonwerken wiedererstehen zu lassen.

Die kleine Stadt westlich von Mailand, zwischen Po und Lago Maggiore, besitzt vor allem zwei Kirchen, an denen bedeutsam musiziert worden ist: San Gaudenzio und den Dom, und sie besaß zwei komponierende Kirchenkapellmeister, auf deren Leben und Werke nun erstmals helles Licht fällt: Giacomo und Gaudenzio *Battistini*. Ersterer, um 1665 unbekannten Orts geboren, leitete 1694—1706 die reichbestellten Musiken am Dom, dann an der Gaudentius-Kathedrale. Er bot 1698 *Motetti sacri* 1700 *Armonie sagre*, beide nicht über Bibeltexte, sondern über Reim-Lauden — beide Sammlungen würden wir als geringstimmige Kirchenkonzerte (zum Teil oratorienhafte Dialoge) oder als Solo-, Duett- und Terzettkantaten bezeichnen, die etwa unserem Tunder, Rosenmüller, Buxtehude, Zachow parallel laufen und spürbar noch unter dem Einfluß von Carissimi stehen. Anläßlich Rückführung der Gebeine des Heiligen Gaudentius 1711 wurde unter Battistini ein großartiges Kirchenmusikfest abgehalten, bei dem mit eigenen Kompositionen Attilio Ariosti, B. Sabatini, A. Caldara, A. Lotti, Pictocchi und viele glänzende Solisten, wie der Altist Bernacchi und der Geiger T. Vitali, auftraten. Die betreffenden Personalverzeichnisse ergeben noch reiche biographische Ausbeute und besetzungsgeschichtlichen Ertrag.

Vielerlei Messen und Stabat mater, Magnifikats und Marienhymnen Battistinis (bis zu achtstimmiger Doppelchörigkeit mit Orchester) haben sich im Archiv der Novareser Basilica erhalten — bald gehören sich (wie etwa gleichzeitig die Kirchenwerke von Biber und J. J. Fux) dem *stile antico*, bald dem *stile moderno* oder *misto* an; 1719 starb er. Sein Sohn wurde an S. Gaudenzio Organist, der Enkel Gaudenzio Battistini (1722 bis 1800) kam in gleicher Stellung und als Kapellmeister zu besonderen Ehren. Auch von ihm sind vollstimmige oder polyphone Hymnen und Psalmen erhalten, nicht weniger geistige Solokonzerte.

Auch über die Musik am Dom gibt Fedeli getreulich Auskunft. Brunetti, Ign. Donati, G. Casali, Bondini, Grossi sind hier die tüchtigen Kleinmeister des Barock, ihre Nachfolger gelangen bis zum Rossini-Stil.

Den größeren Teil des Bandes nehmen nach Gebühr Kompositionen von Großvater und Enkel *Battistini* ein. Der Ältere ist schöpferisch nur ein guter Provinziale, immerhin

so eigenwüchsig, daß man seine Kantabilität nicht einfach mit den Etiketten »römisch«, »venezianisch« oder »neapolitanisch« festlegen kann; am interessantesten in einem Stabat mater. Der jüngere Maestro ist ein geborener Polyphonist, der zu harmonischer Würzung allerlei an vorromantischen Dissonanzen wagt. Zumal in 15 Kontinuoquartetten steht er recht stattlich da, während er im massiven Stil und einem kurzen Gebrauchsrequiem weniger fesselt.
Die Generalbaßaussetzung bevorzugt öfters höhere Lagen als der Chorsopran, was wohl nicht ganz den alten Regeln entspricht. Ansonsten scheint die Herausgebertätigkeit Fedelis vorbildlich sorgsam. Der Band gibt im ganzen keine Genieoffenbarungen — aber das ist auch keineswegs nötig. Die dankenswert regionale, d. h. lokalgeschichtliche Einteilung des italienischen Denkmälerunternehmens soll eben dem *genius loci*, nicht dem *genius mundi* gerecht werden, und auch viele unserer deutschen Denkmälerbände zeigen absichtlich nicht Spitzenleistungen der Komposition, sondern den kulturgeschichtlichen Humusboden, der für die Allergrößten die Voraussetzung bildet.

Hans Joachim Moser

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN: Da es durchaus nicht selbstverständlich ist, daß ein Orchesterleiter unbedingt Dirigent ist, darf man diese Tatsache im Falle *Otto Frickhoeffers* mit Genugtuung feststellen. Eine sichere Hand und ein klarer Gestaltungswille verbürgen in der Regel eine Leistung von Rang und Charakter; seine Sachlichkeit, seine Intensität und rhythmische Präzision, seine Vorliebe für scharfe Konturen weisen ihn vor allem auf die unsentimentalen Musikformen, auf die beherrschte Haltung des klassischen Allegro. Haydns Paukenwirbelsinfonie hatte Sauberkeit und Klarheit des Klanges. Mozarts Es-dur-Sinfonie erstand in ihrer ganzen hohen Festlichkeit. Beethovens Siebente ist, gemessen an seiner problematischen vorjährigen Wiedergabe, merklich gewachsen und besitzt nun die Überzeugungskraft der Gestaltung. Daneben ist Frickhoeffer ein überlegener Gestalter zeitgenössischer Musik. Ein größeres Programm war *Paul Graener* gewidmet, zur Einleitung diente die charakteristisch gefärbte »Gotische Suite«, im Mittelpunkt stand das lyrisch bewegte Klavierkonzert, dem *Käthe Heinemann* Wärme und große Linie gab. Ein großer Eindruck war der »*Hyperion*« des zu Unrecht vernachlässigten *Richard Wetz*, eine hochpathetische, keineswegs als epigonal abzutuende Musik, echt in ihrem Kern, dem Erlebnis, wertvoll vor allem und im besten Sinne zeitgemäß durch ihre bejahende und wahrhaft befreiende Haltung, die das Tragische einbezieht und überwindet. Auch *Heinrich Steiner* war wieder vor größere Aufgaben gestellt; die etwas dünnflüssige D-dur-Sinfonie Anton Dvoraks erhielt durch ihn das Mögliche an Klang und Leben. Mit dem Landesorchester des Gaues Groß-Berlin konzertierte *Gustav Havemann*. Orchester und Dirigent sind aufeinander eingespielt, es wird mit Disziplin und Wärme musiziert. Die Neuheiten des Abends waren ein Vorspiel »Aufbruch« von *Paul Hoeffer*, anständig gearbeitet, aber etwas trocken, und die sinfonische Dichtung »Münchhausen« von *Hans Hendrik Wehding*, eine vortreffliche Kopie des Straußschen »Eulenspiegel«, als solche aber höchst unterhaltend und Zeugnis einer starken Musikalität. *Camillo Hildebrand* leitete an der Spitze des Philharmonischen Orchesters eine Gedenkfeier für *Engelbert Humperdinck;* die reizvolle maurische Rhapsodie bestätigte das Bild des Komponisten, wie es jedes einzelne seiner Werke zeigt, als des einzigen zu unbedingter Meisterschaft gelangten Künstlers der nachwagnerischen Schule.

Neue Musik des Deutschlandsenders

Das moderne Programm des Senders enthielt verschiedene Werke von Wert und Charakter. An erster Stelle stand ein Streichquartett in f-moll von *Werner Trenkner*, das das Weimarer *Reitz-Quartett* in schöner Ausarbeitung uraufführte. Das ausgedehnte, in der überlieferten Viersätzigkeit verharrende Werk trägt durchaus den Stempel eines tiefen Musikertums, Empfinden und Gestalten stehen

in ausgeglichenem Verhältnis. Die Wirkung steigert sich von den Anfangssätzen über das feingezeichnete Scherzo zu dem in phantastischer Bewegtheit einsetzenden und in die Beruhigung des lyrischen Seitenthemas ausmündenden Finale; die alte, oft verleugnete Wahrheit, daß Musik Gefühl ist und auch heute noch sein kann, ist wieder durch ein gültiges Beispiel bekräftigt.
Eine anregende Stunde deutscher Hausmusik war ausgefüllt mit zwei Sätzen, Pastorale und Fuge, aus einem Streichquartett in d-moll von *Conrad Kölle*, äußerst wohlklingender, mit feinem Geschmack gesetzter Musik, und vier Liedern aus Niederdeutschland von *Georg Vollerthun*, durchweg hochwertigen, ergreifenden Stücken von gediegenem Satz und hoher Gesanglichkeit; *Hanna Sattler* war ihnen eine vorzügliche Interpretin.

Reichssender Berlin — Kammermusik

Gustav Adolf Schlemm schloß die Reihe der »Jungen Komponisten« vorläufig ab. Seine Sonatine für Oboe und Klavier ist ein sauberes, erfreuliches Musikstück, an vorklassischen Formen orientiert, am stärksten in dem lebendigen fugierten Schlußsatz; etwas blutlos wirkt dagegen eine Sonate für Bratsche und Klavier; ihr Hauptgewicht liegt auf den abschließenden Variationen über ein schottisches Volkslied, die sich an das Vorbild von Corellis Folia anzulehnen scheinen, aber in ihrer gewollten Kunstlosigkeit ermüden. Sehr gut wirkte die Zusammenstellung zweier wertvoller Violinsonaten, einer ruhig geglätteten, fast klassizistisch wirkenden von *Hermann Zilcher* und einer wesentlich komplizierteren und feinnervigeren, auf Brahms und Reger aufbauenden von *Othmar Schoeck*. Die neuere italienische Musik war vertreten durch ein solide gearbeitetes Klaviertrio von *Enrico Bossi* und das zweite Streichquartett in c-moll von *Franco Alfano*, eine interessante, wenn auch etwas problematische Schöpfung von hohem klanglichen Reiz.

Werner Oehlmann

LEIPZIG: Gedenkfeiern galten dem 110. Geburtstage von *Anton Bruckner* (einführender Vortrag von Prof. Dr. *Helmuth Schultz*, IX. Sinfonie unter *Hans Weisbach*) und dem vor wenigen Wochen heimgegangenen Nestor der deutschen Musikerschaft *Eduard Taubert*, aus dessen Schaffen *Gerhard Burgart* einige Klavierstücke und *Emmy Daehne* einige Lieder zu Gehör brachte. Eine Feier zur Erinnerung an den 80. Geburtstag von *Engelbert Humperdinck*, umrahmt von Vorträgen des Berliner Philharmonischen Orchesters unter *Camillo Hildebrand* (Vorspiel zu »Dornröschen«, »Maurische Rhapsodie«), erhielt dadurch besondere Bedeutung, daß der Sohn des Komponisten, der Oberspielleiter der Leipziger Oper, *Wolfram Humperdinck*, sich in eingehender Weise über die künstlerische Wesensart seines Vaters aussprach. — Als Neuheit gelangte eine Violinsonate des Leipziger Komponisten *Ernst Smigelski*, ein in Arbeit und schwungvoller Phantasie beachtenswertes Werk, durch *Cläre Schmidt-Guthaus* (Violine) und *Gerhard Burgart* (Klavier) zur ersten Aufführung. *Wilhelm Jung*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: In einem der ersten Konzerte des Philharmonischen Orchesters stellte sich *Burle Marx*, der Generalmusikdirektor des Philharmonischen Orchesters Rio de Janeiro, als manuell geschickter, dabei überraschend beherrschter Dirigent vor. Man sagt dem jugendlichen Musiker, der ein Schüler von E. N. von Reznicek und Weingartner ist, nach, daß er in Latein-Amerika als Vorkämpfer und Förderer deutscher Musik seine Verdienste hat. Er dirigierte ein buntes Programm, das von Berlioz über Castro, Mignone und Gomes bis zu Tschaikowskijs V. Sinfonie reichte, die er allerdings reichlich grob nahm. Daß er Sinn für Klangfarben und Instrumentaleffekte besitzt, bewies die musikantisch schwungvolle Wiedergabe einer Ballettsuite von Reznicek. *Friedrich W. Herzog*

An einem *Georg-Vollerthun*-Liederabend im Berliner Lessing-Museum kamen fünf Liederkreise zu Gehör, unter denen die beiden Agnes-Miegel-Zyklen das Stärkste an Ausdruckstiefe und Gefühlsweite gaben, die »Lieder der Anmut« jene seltene und echte Heiterkeit ausstrahlten, die aus Können und Reife erwächst. Vollerthuns Stil wirkt durch

alle Entwicklungen wesensdeutsch. Die dramatisch durchsetzten Zyklen vermittelte *Helene Orthmann* mit ergiebigem Ausdruck. Die Lieder des Sommers, der Liebe und der Anmut gestaltete *Magda Lüdtke-Schmidt*; ihre Gabe, ein lichtes schönes Stimmgut durch Musikalität und gepflegten Vortrag zum besten Erfolg einzusetzen, bewährte sich mit schönem Erfolg. *Hans Jenkner*

HEIDELBERG: Die durch die Reichsfestspiele Mitte Juli unterbrochenen Serenadenkonzerte im Schloßhof brachten auch heuer sehr Anregendes. Besonders interessierte ein von Musikdirektor *Kurt Overhoff* zeitgenössischen Romantikern gewidmetes Programm. *Erich Lauer*, der junge Heidelberger Komponist, stellte sich mit einer »Romantischen Suite« vor, die beachtlichen Sinn für Koloristik aufwies. Von der älteren Generation kamen *Kurt Atterberg* mit seiner »Suite Pastorale« und *Clemens von Frankenstein* mit seiner »Serenade« zu Wort. *Overhoffs* »Miniaturen für kleines Orchester« beschlossen die Vortragsreihe. *Friedrich Baser*

OPER

BERLIN: Ein Ereignis war die Neueinstudierung des »*Don Giovanni*« in der Staatsoper. *Erich Kleiber* hat an Stelle des erkrankten Hörth neben seiner Dirigententätigkeit auch die Regie verwaltet. Eine »Verwienerung« nach der Seite des Buffonesken hin hatte man sich vorgenommen, wobei allerdings die Akzente gleichgewichtig auf den beiden Polen der Handlung, dem tragischen und heiteren, ruhen sollten. Die Absicht klang durch und erregte Freude. Die Mittel blieben unzulänglich. Vorab hätten schon die in ihrer geschweiften Phantasie romantischen Bühnenbilder *Aravantinos'* (alles nur Landschaft und Farbe) sehr wohl einer Musik nach 1800 dienen können, nur nicht dem auf strenge Architektur eingestellten Rokoko. Der »Pechschwärze« Don Giovannis hatte man eine Donna Anna als nordisch-blondes Gretchen gegenübergestellt *(Franziska von Dobay)*, deren unpersönliche Gesangskunst, so groß sie sonst sein mag, diesen »Doppelklang« leider neutralisierte. Mozart-echt sang die Elvira *(Käte Heidersbach)*. Eine der besten Soubretten in deutschen Landen ist heute *Erna Berger* (Zerline). *Krenn* als Leporello eine Type fast aus der Zeit des alten Singspiels. *Michael Bohnen* in der Titelrolle ein großartiger Kavalier: packend im Verführen und im Sterben. Er zeigte fast den ganzen Abend durch ein blendendes Parlando und ein Singen mit halber Stimme; nur kein Forte. Mozart-Musik hat etwas wie eine Reihe von glühenden Stahlkugeln. Man muß Mozart sachlich-beseelt artikulieren. Dies bezüglich dem in romantischen Opern erfolgreicheren Dirigenten *Kleiber*. Die gewählte »Levische« Übersetzung, die auch den Münchener Festspielen zugrunde liegt, ist noch keineswegs als Ideal zu bezeichnen. *Alfred Burgartz*

KÖNIGSBERG, Pr.: Die neue Spielzeit der Königsberger Oper unter Leitung des Intendanten *Klitsch* nahm mit einer Neuinszenierung der Wagnerschen »*Meistersinger*« einen verheißungsvollen Anfang. Es ist dem neuen Opernleiter gelungen, die Personallücken, die in der vergangenen Spielzeit jede freie Spielplangestaltung behinderten, zu schließen und einige gute Sänger neu zu verpflichten. Spieloper und Klassiker sollen wieder zu alten Ehren erhoben werden. Die »Meistersinger«-Aufführung unter *Ewald Lindemanns* Stabführung bestach durch stilistische Einheitlichkeit, zu der auch die neuen Bühnenbilder von Eduard Löffler beitrugen. *Herrmann* als Sachs, *Kubatzky* als Evchen, *Rühl* als Magdalene, *Panney* als Walther, *Roth* als Pogner und *Schupp* als David stellten die Säulen der Aufführung. *Herm. Güttler*

LEIPZIG: Die Oper hat ihre Pforten wieder geöffnet und ließ — mit Rücksicht auf die gleichzeitig einsetzende Herbstmesse — diesmal der leichteren Muse den Vortritt. Eine vom Intendanten *Dr. Hans Schüler* und *Carl Jacobs* prächtig inszenierte, von *Paul Schmitz* schwungvoll geleitete Neueinstudierung gab unserer Bühne die »*Fledermaus*« in der Originalgestalt zurück, gesäubert von allen verkrampften Modernisierungsversuchen. Das Stück war in die Entstehungszeit des Werkes zurückverlegt worden, und so ergab sich aus den Bühnenbildern, den Kostümen und der sorglos heiteren Stimmung ein echtes Bild aus dem Wien der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Ferner erfuhr Donizettis »*Regimentstochter*«, von *Heinz Hofmann* szenisch, von *Albert Conrad* musikalisch betreut, eine beifällig aufgenommene Wiederbelebung. Von den neu verpflichteten Mitgliedern erwiesen sich bis jetzt *Senta Zoebisch* (Gilda, Regimentstochter, Adele), *Ilse Schüler* (Arabella), *Rudolf Großmann* (Rigoletto) als künstlerisch wertvoller und vielversprechender Zuwachs des Opernpersonals. *Wilhelm Jung*

* K R I T I K *

BÜCHER

ALFRED HEUSS: *Beethoven.* 2. Auflage. Verlag: H. Litolff, Braunschweig.

Die kleine, aber so inhaltsreiche Schrift vermag im besten Sinne für den allzu früh dahingeschiedenen Kulturkämpfer A. Heuß zu werben. Der ganz persönliche Wert liegt in der Anwendung der Hermeneutik in einer allerdings so sublimierten Form, daß man sie in diesem Falle billigen muß, selbst wenn man ihr sonst prinzipiell abwartend gegenübersteht. Der ganze innere Problemreichtum des Heros »Beethoven« wird aufgezeigt, und es ersteht das Profil des »Ideenmusikers«, der Höchstes wollte — und konnte, des »Tondichters«, dessen Programme allerdings nicht handgreifliche Illustrationen, sondern ahnungsvolle Weiten und Tiefen der menschlichen Seele erschloß. Durch das Vorwort erhält die Schrift noch besonderen kulturpolitischen Wert: Die Stellung der Gegenwart (und letzten Vergangenheit) zu Beethoven gibt dem Verfasser Gelegenheit, manch kräftiges und gerades Wort zu sagen gegen Kulturzersetzung und Kulturlügen!

Friedrich Welter

ROBERT HERNRIED: *Johannes Brahms, Band 27 der Musikerbiographien.* Verlag: Philipp Reclam, Leipzig.

Ein Lebens- und Werkbild, das auch Unbekanntes mit heranzieht. Das Lebensbild ist mit der erforderlichen Knappheit dargestellt, gibt aber trotz einiger Versuche von Erbbiologie keinen Ansatz, Brahms gegen seine Zeit abzuheben, und gruppiert seine Umwelt, ohne sie zugliedern. Dieeingeschalteten Werkanalysen haben den Wert und die Nachteile der Umrißzeichnung. Soweit eignet sich der Band hauptsächlich zum Einführen und ist gewiß nicht ohne kulturelle und erzieherische Vorzüge. Der ausführliche Anhang, biographische Tabelle, Widmungs- und Werkregister, nützt dem Musiker und Konzerthörer.

Hans Jenkner

H. J. MOSER: *Musiklexikon, 13. Lieferung.* Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Mit dieser Lieferung neigt sich das umfassende Werk allmählich dem Ende zu. Aber des Verfassers Spannkraft kennt keinen Abstieg. — Man könnte die Eigenart dieser Lieferung kurz dadurch bezeichnen, daß sie durch den Buchstaben S die biographischste von allen ist. Das ist kein Nachteil. Denn an einer so vorbildlichen Lebens- und Werkbeschreibung, wie der von *R. Schumann* kann selbst der Fachmann noch allerhand lernen. Daß *L. Senfl* ausführlich behandelt ist, läßt wieder den Wunsch nach einer Senfl-Biographie aufsteigen. Sehr einprägsam ist der Artikel »Albert Schweitzer«, auch Silbermann, Silcher, Spitta, Spohr, Stein, Strauß liest man mit reichem Gewinn. Daß sehr viel ausländische Musiker und Komponisten vertreten sind, ist nicht minder Schuld des ergiebigen Buchstabens, der uns auch ganz neuartige knappe Artikel über schwedische, schweizerische, serbische, spanische Musik bringt. Wieder erweist sich des Verfassers einzigartige Kunst systematischer Darstellung in Artikeln wie Sequenz, Solmisation, Sonate und Stil. Schwierige Gebiete, wie das des Singspiels und der Sprecherziehung, sind überraschend klar und lückenlos behandelt. Und daß der »Studentenmusik« ein eigener reicher Artikel gewidmet ist, möge unsere akademische Jugend dem Verfasser besonders danken. *Joseph Müller-Blattau*

GEORG HAREN: *Thematisches Modulieren.* Verlag: Merseburger, Leipzig.

Das Buch hat eminenten praktischen Wert. Die systematische Schulung des Modulierens wird vom Verfasser in bemerkenswerter Klarheit und Gründlichkeit entwickelt. Übersichtliche Tabellen zum Erkennen des Sachverhaltes, Übungen im abstrakt-harmonischen Stil und schließlich zahlreiche Literaturbeispiele aus Klassik, Romantik und neuerer Zeit — von diesen drei Seiten her wird nur Sinn und Begriff des thematischen Modulierens ständig angeregt und aufgebaut. Die Arbeit verdient wärmste Anerkennung.

Friedrich Welter

MUSIKALIEN

ALBERT LORTZING: *Szenen aus Mozarts Leben. Singspiel in einem Akt. Klavierauszug mit Text, bearbeitet von Prof. Dr. Arthur Bankwitz.* Afa-Verlag (Hans Dünnebeil), Berlin.

Worüber wir hier in bezug auf einen so liebenswerten Genius wie Lortzing zu berichten haben, dies ist eigentlich: die Geschichte einer Jugendsünde. Lortzing erweist sich dabei als Vorläufer des Herrn Berté, des Schöpfers vom »Dreimäderlhaus«. Bis in die Frühzeit Lortzings, also in die Jahre des noch nicht gereiften Eigentalentes, muß man zu-

rückgreifen, da stellt man fest, daß er auch ein »Mozart«-Vaudeville geschrieben hat. Viel darüber war nicht bekannt geworden. Immerhin haben dem Lortzingschen Hauptbiographen G. R. Kruse (1899) bereits sämtliche Musikstücke des Werkes vorgelegen. Er bespricht sie der Reihe nach, und nicht ohne Erröten, denn in diesem »Festspiel« nascht Lortzing sozusagen dauernd in einem fremden Garten. Um seinem Abgott zu huldigen, hat Lortzing dreiste (nicht ungeschickte) Scherenschnitte in Mozartsche Autographe getan. Er hat Mozartsche Klaviersonaten geplündert (es wäre hübsch, darzulegen, was daraus für den Orchestersatz oder die Ummodlung in eine Arie brauchbar erschien oder was unter den Tisch fallen mußte); er hat — sehr bösartig — Stellen des ergreifenden Requiems einem weltlichen und sogar albernen Text angepaßt; eine Mozartsche Tenorarie aus dem Jahre 1783 wurde benutzt, und dergleichen mehr.
Wie gesagt: darüber berichtet bereits Kruse. Prof. Bankwitz konnte jedoch einen Schritt weitergehen. Es ist ihm offenbar geglückt, auch der bisher in Dunkel gehüllten gesprochenen Dialoge habhaft zu werden, und dieses gesamte Aufführungsmaterial (einschließlich der Angabe einer einzelnen Rollenbesetzung) hat er gewissermaßen als Jubiläumsgabe 1832—1932 im Afa-Verlag veröffentlicht. Man mag sich der Mühe unterziehen, dieses Büchlein zur Hand zu nehmen. Mozart wird hier im Kreise seiner Familie, seiner Freunde und Schüler vorgestellt, der Baron van Swieten und Salieri sind am Geschehen beteiligt, der letztere (siehe die weltverbreitete Mozart-Legende) ist der Gegenspieler, der das überragende Genie beneidet. Doch Mozart siegt, wird »kaiserlicher Hofkapellmeister«. Zum Schlusse wird in Form eines Lebensbaumes das Mozartsche Schaffen gezeigt: an den Zweigen sind Schilder mit den Titeln seiner Opern angeheftet. Und der »alte Leopold« umarmt seinen Sohn unter Tränen der Rührung. In dieser Kindlichkeit des dramatischen Aufrisses, aber namentlich auch was die oft unglaublich schülerhaften Worte anlangt, erscheint uns die »Mozart«-Apothese für unsere heutigen Bedürfnisse durchaus unbrauchbar, und man wundert sich nur, daß Prof. Bankwitz sie so eifrig unseren kulturellen Vereinen empfiehlt. Fast möchte man an der Echtheit des Textes, da man ja den späteren Lortzing kennt, zweifeln.
Über die von Prof. Bankwitz in ziemlich harter »Korrepetitorweis'« gebotene Klavierpartitur müssen wir uns der Meinung enthalten, da das Lortzingsche Original nicht aufzutreiben war. *Alfred Burgartz*

RICHARD TRUNK: *Op. 65: Feier der neuen Front. Ein Zyklus für Männerchor nach Gedichten von Baldur von Schirach.* Verlag: P. J. Tonger, Köln.
Der Chorzyklus, der im Frühjahr 1932 entstand, ist das künstlerische Bekenntnis eines Könners zu den Zeichen der Zeit. Inhaltlich gesehen: eine charaktervolle, eindeutig klare Haltung; musikalisch gesehen: meisterhaft abgerundete Formen und eine Ausnutzung der chorischen Möglichkeiten, wie sie nur von einem Praktiker »Par excellence« herrühren kann. Der Anfangs- und Schlußchor sind dafür untrüglichste Beweise. Großartig der fünfstimmige Chor »Hitler«, aufrüttelnd und elementar der Schluß »Horst Wessel«; dazwischen eingängliche lyrische Episoden und Ruhepunkte »Des Führers Wächter« und »O Land«! Nur große und wirklich leistungsfähige Chöre werden mit dem Werk die starke Wirkung erzielen können, zu der die gesunde Substanz dieser Musik auffordert. — S. 15, 2. System letzter Takt ist wahrscheinlich fis statt f zu lesen. *Friedrich Welter*

HERMANN GRABNER: *Fackelträger-Lieder.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Die Überladung der deutschen Geisteshaltung, die noch vor anderthalb Jahren zu spüren war, ist einer Selbstbesinnung auf die eigenen Werte gewichen. Aus seinem reifen Können hat uns Hermann Grabner drei Lieder geschenkt für die Jugend nach Texten von H. Anacker voll gesunder ungekünstelter Melodik und volkstümlicher Haltung: »Für Deutschland«, »Soldatenabschied« und »Auch du mußt mit!«. Gediegen, einfach und klar, das ist das deutsche Wertmaß dieser Lieder.
Rudolf Sonner

ERICH LAUER: *Trommellieder der HJ. (Werk 9), Text H. H. Reeder.* Karl Hochstein Verlag, Heidelberg.
Texte, die sich sehen lassen können, ohne jeden Leerlauf. Melodien, die den uraltechten Landsknechtston haben und herrlich erbarmungslos festhalten: durch Dur und Moll. Keine Sprünge, keine ausgelatschten Wege; die Begleitung voll harmonischer Härten, die die Wahrheit der Lieder nur bestätigen. *Hans Jenkner*

MUSIKANTENBLÄTTER DER HITLER-JUGEND. Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Die Blätter bringen alte und neue Melodien, begleitet teils vom Geigenchor, teils in reicherer Besetzung: »Wir sind des Geyers schwarze Haufen«, ein finsteres, schwer schreitendes Bauernlied aus dem 16. Jahrhundert, lebendiges Zeugnis der Tragik deutscher Vergangenheit; »Zogen einst fünf wilde Schwäne«, im echtesten Balladenton (beide Lieder mit charakteristischer Untermalung); »Im Frühtau zu Berge wir ziehn«, ein frisches Wanderlied. Die zeitgenössischen Schöpfungen halten dem an Wirkung vollauf die Waage, was sicher nicht nur dem Reiz der Aktualität zu danken ist. Gerhard Roßbachs »Die Speere empor« ist ganz harte Energie, die die verhaltene Lyrik des Abgesanges um so ergreifender erscheinen läßt; die Quartenakkorde des Instrumentalparts sind die rechte harmonische Stütze. »Hört Ihr die Trommeln schlagen« von Carl Strauß fesselt besonders durch den zündenden Kehrreim, einen Einfall, der ins Ohr geht und sich singen läßt.

Werner Oehlmann

RUDOLF MÜLLER: *Sechs deutsche Volkslieder mit Variationen für die Jugend, Klavier zu zwei Händen.* Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Die Bearbeitung bekannter Kinder- und Volkslieder enthält manches Ansprechende, aber sie scheint nicht den Ton zu treffen, der für ein Werk dieser Art und Bestimmung wohl einzig möglich ist. Das Anspruchslose wirkt leicht billig, das reicher ausgeführte kompliziert und künstlich. Die Natürlichkeit und Herzlichkeit aber, die dem Volkslied eigen ist und die die Jugend anspricht, ist bei der Ausführung der Themen trotz der vielfach wechselnden Beleuchtungseffekte nicht ausgebildet, sondern eher abgeschwächt. Musikalisch-technisch gesprochen: es fehlt die innere Sicherheit des Stils, der zwischen linearen Ansätzen einer bald luxuriösen, bald sehr harmlosen Harmonik und einer vielleicht durch Bartoks Volkstänzen beeinflußten Primitivität hin- und herschwankt. Gefälligkeit und klanglich dankbarer Satz sind aber anzuerkennen. *Werner Oehlmann*

GEORG NELLIUS: *Lustiges Liederbuch, op. 30, nach Gedichten von Christine Koch.* Verlag: W. Crüwell, Dortmund.

Die Sammlung enthält 24 ein- und mehrstimmige Kinderlieder in sauerländischer Mundart mit leichter Klavierbegleitung. Eine hochdeutsche Übertragung, von der Dichterin selbst besorgt, ist beigefügt. Der Komponist will hier wie mit anderen größeren Werken »beisteuern zur Erhaltung der niederdeutschen Mundart durch ihr zielbewußtes Hineintragen in die Gesangsmusik«. Tatsächlich steckt in den Worten und Tönen echtes niederdeutsches Volkstum, seine bezeichnende Behäbigkeit und sein besonderer spröder, etwas derber Humor. Am schönsten und auch am kindlichsten wird es dort, wo sich die Empfindung ganz in Lyrik löst, in oft nur ganz kleinen, stillen, tief verhaltenen Sätzen, die auch der Gefühlsart des Kindes am nächsten stehen. Wo sich der Komponist weiter von der einfachen Liedstrophe entfernt, vermag er nicht immer in demselben Maße zu überzeugen. Der im engsten Einklang mit Wort und Ton stehende Buchschmuck von Josefa Berens ist ein besonderer Vorzug der Ausgabe.

Werner Oehlmann

HEINRICH PESTALOZZI: *Streichquartett in einem Satz, op. 73.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Vieles in diesem Streichquartett klingt für denjenigen, der nur Dreiklänge liebt, wie »Katzenmusik«; wir halten es für unsere Pflicht, von vornherein darauf hinzuweisen. Nichtsdestoweniger müssen wir das Werk künstlerisch sehr hochstellen und möchten tröstend hinzufügen: besessen von dem thematischen Gehalt, den man verfolgt, gewöhnt man sich an die »harmonischen« Reibungen. Mit seltener Logik und prachtvoller Gedrängtheit wird »winziges Material« durchgeführt, das sich in der kräftig bewegten Exposition (Allegro moderato) und im anschließenden Tempo II (Recitativo) bietet. Man kann rhythmische Versuche anstellen, um den späteren Adagio-Gedanken (vier Viertel und drei Viertel) mit dem Recitativo auf einen Nenner zu bringen. Das Moderato (»Wie ein Marsch, von ferne kommend«) vertritt die Rolle eines Scherzo. Dann eine Coda. Und ein Maestoso, das eine Fuge ist, in deren Thema und Kontrapunkt nun hinlänglich Bekanntes wiederkehrt.

Vom gleichen Verfasser, der in den Fünfzigern steht und zu den namhaften schweizerischen Tondichtern gehört, liegen 24 gesammelte *Lieder und Gesänge* vor, im gleichen Verlag erschienen. Hier ist alles noch milder tonal bezogen, denn wir befinden uns in der neuromantischen Dämmerwelt der alterierten Akkorde. Abwandlungen der Liebe, Land-

schaft, Blumen, Venetianische Vision. Kostbare Gewähltheit, doch kein elementarer Durchbruch. Gesangsberühmtheiten, insbesondere dem deutschen Meistersänger Heinrich Schlusnus, ist diese Lyrik gewidmet.

Alfred Burgartz

JÒN LEIFS: *Konzert für Orgel und Orchester op. 7.* Verlag: Fr. Kistner & F. W. Siegel in Leipzig.

In einem Aufsatz »Nationalmusik und Germanentum« im »Deutschen Musikjahrbuch 1925« hat Jòn Leifs den Satz geschrieben: »Es gibt nur ein Gesetz in der Kunst, und das ist das Gesetz des Eigenwesens. Es kennt keine fremden Hindernisse und Verbote. Alles zerfällt vor ihm zu nichts«. Dieses Prinzip beherrscht die ganze künstlerische Einstellung dieses Vorkämpfers für germanische Musik. Leifs ist geborener Isländer und trägt die musikalische Volkart im Blut. Gerade in Island aber hat sich die altgermanische Musik als lebendiges Kulturgut unverfälscht von fremden Einflüssen bis in die heutige Zeit erhalten. Leifs ist neben Hammerich und Eggen Autorität auf dem Gebiet für nordische Volksmusik, die er aus eigener Anschauung kennt und von der er ungefähr 70 Aufnahmen gemacht hat für das Schallplattenarchiv der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin. An Hand dieses gesammelten Musikmaterials ist es möglich, die isländische Musik bis in die Wikingerzeit zu rekonstruieren. Es ist wichtig auf diese Zusammenhänge hinzuweisen, weil Leifs in seiner Musik unter diesen Einwirkungen steht. Diese alten, traditionellen Musikkräfte wirken sich in seinem Konzert für Orgel und Orchester aus; nicht als ob der Komponist in ein bloßes Archaisieren zurückfiele, nein, er nutzt alle technischen Hilfsmittel und Ausdrucksmöglichkeiten unserer Zeit aus. Seine Musik ist getragen von einer Gesinnung, die nordisch germanisch ist, die vor keinen klanglichen Härten zurückschreckt und einmündet in eine heroische Lebensbejahung. Auf eine tokkatenhafte Einleitung mit stark improvisatorischem Charakter folgt eine Passacaglia, die in einer Folge von 30 Variationen abgewandelt und mit strengster Logik durchgeführt wird. Die Unterordnung unter ein selbstgewähltes Gesetz offenbart wiederum echtes Deutschtum und freiwillige Hingabe an eine ideale Disziplin. Das Finale steigert sich dann zu monumentaler Größe. Die rhythmischen und klanglichen Elemente sind durch entsprechende Instrumentation weitgehendst verdeutlicht und als tektonische Kräfte spürbar. Ich kann mir vorstellen, daß konservative Naturen das Werk ablehnen, aber diese werden nicht leugnen können, daß ein ernsthaftes und gediegenes Wollen aus jeder Note spricht. Entscheidend für uns ist die *Leistung*, und an der werden auch die Mucker und Voreingenommenen nicht rütteln können.

Rudolf Sonner

JÒN LEIFS: *Island-Kantate op. 13.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Der Vorkämpfer einer isländischen Volksmusik zieht die wesentlichen Kräfte seiner Kunst aus den Quellen heimischer Musiziergepflogenheit, nach dieser Richtung also ist sein Stil eindeutig bestimmt. Ihm fehlt jedoch zumindest in dem vorliegenden Werk, der Grad schöpferischer Energie, der die gegebenen Elemente zu einer überzeugenden persönlichen Form durcharbeitet. Der volkliche Klang der Kantate ist echt, bezeichnend ist eine wuchtige Massigkeit, ein zu schwerem Taumel emporgerissenes Temperament. Den an deutscher Musik erzogenen Beurteiler befremdet jedoch die einfache und gleichmäßige Anlage der Partitur, die Ausnutzung des Effektes der leeren Quint, das beziehungslose Nebeneinander der Dreiklänge. Der Orchesterklang ist charakterisiert nicht durch die etwas phantasielos behandelten Streichinstrumente, sondern durch die fanfarenhaften Naturrufe des Blechs und das vielseitig eingesetzte Schlagzeug. Im ganzen beruht die Wirkung mehr auf den schwer erfaßbaren ideell tendenziösen Werten, die sich nur den näher Beteiligten ganz erschließen. *Werner Oehlmann*

FRITZ WERNER-POTSDAM: *»Und es ward Licht«. Kantate für gemischten Chor, Sopransolo, Orchester und Orgel, nach Worten von Kurt Lindert.* Verlag: Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

Das viersätzige Werk zeigt eine geschickte Disposition und einen starken, fast theatralischen Wirkungswillen. Die Farben und Stimmungen der Dichtung — eines Hymnus an das Licht, das die ruhende Schöpfung zum Leben erweckt — kommen mit großer Anschaulichkeit heraus; vor allem der zweite Satz, eine Sopranarie, gewinnt dem Stimmungskontrast von leblosem Dunkel und wärmenden Licht alle Möglichkeiten ab. Der musikalische Stil gibt sich als eine Art von intelligentem Eklektizismus; am geschlossen-

sten erscheinen der rein chorale Anfangs- und Schlußsatz, deren ruhige Vier- und Achtstimmigkeit auf rein harmonische Wirkung gerichtet ist; der vom Orchester gestützte dritte Satz, das Hauptstück des Werkes, läßt in der Ausführung an klassische und nachklassische Vorbilder denken; der Chorsatz scheint auch in seinem fugierten Teile vom Harmonischen aus erfunden. Im einzelnen dürfte der Komponist der Farbwirkung des übermäßigen Dreiklangs zuviel vertraut haben, auch Quintenparallelen wären in dieser Umgebung vielleicht zu umgehen gewesen. Im ganzen wünschte man dem Werk eine gewisse elementare Kraft der Erfindung, die wohl auch seiner Stilhaltung mehr innere Notwendigkeit und Einheitlichkeit verliehen hätte; vielleicht ist nur der etwas blasse Textinhalt schuld, daß der Musiker nicht tiefer angeregt wurde. So wie sie ist, wirkt die Kantate durch sicheren Aufbau, geschickte Chorbehandlung und ihren Gehalt an Phantasie, der in bildhaften Einzelzügen sowie in der textangemessenen Gesamthaltung zum Ausdruck kommt. *Werner Oehlmann*

ILSE FROMM-MICHAELS: *Passacaglia op. 16, Orchesterbearbeitung und Schlußteil von Frank Wohlfahrt.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Das Werk stellt, nach der Bemerkung des Bearbeiters, in dieser Fassung eine Doppelschöpfung dar; denn die Übertragung in die weiteren Proportionen des Orchesters erforderte einen neuen Schluß, zu dessen Erzielung der Bearbeiter an vierzehn Variationen des Originals sieben eigene anfügte. Selbstverständlich ist die neue Urheberschaft spürbar; was die beiden Teile aber zum einheitlichen Ganzen zusammenhält, ist der Geist Busonis, der in dem Ganzen lebt. Mit der Feststellung dieser Beziehung ist das Wesentliche des Werkes bezeichnet; es gehört einer Schaffensrichtung an, die heute nicht mehr als unbedingt zeitgemäß, ja vielleicht schon als abseitig empfunden wird, deren reine und hohe Bemühung aber stets Achtung erfordert. Der Orchesterklang bringt die lineare Faktur höchst sinnfällig zur Geltung. Instrumentalfarben sind aufgesetzt, soweit es der abstrakte Charakter der Musik zuläßt; der Wechsel von Streicher-, Holz-, Blech- und Tuttiwirkung ist fein abgewogen, der Reiz des Akkordklanges absichtsvoll gesteigert; die ganze Feinheit und Ergiebigkeit der künstlerischen Intention enthüllt sich in dieser Fassung, die wohl als die eigentliche und endgültige gelten darf.

Werner Oehlmann

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

MUSIKER IN DER POLITIK

Die eigentümlichen Wechselbeziehungen zwischen mathematischer und musikalischer Begabung, die ausgesprochene Musikliebe, der wir in Ärztekreisen begegnen, sind Erscheinungen, die uns durch ihr häufiges Vorkommnis fast zur Selbstverständlichkeit geworden sind. Sie finden ein ebenso merkwürdiges und psychologisch nicht minder schwer ergründliches Gegenstück in der Verkettung von Musik und Politik, die im Laufe der Geschichte für manch ungewöhnliches Schicksal bestimmend wurde.

Angefangen bei Ignaz Paderewski, der, einer der ersten europäischen Konzertpianisten, es in unserem politisch bewegten Jahrhundert bis zum polnischen Staatspräsidenten brachte, läßt sich im Rückblick auf die fernere Vergangenheit mehr denn ein charakteristischer Fall als Beispiel anführen. Da gab es im Frankreich Ludwigs XV. den Marquis de la Fare, einen der besten Violoncellisten seiner Zeit, der im Jahre 1746 zum Marschall ernannt wurde. Die Veranlassung war in einem heftigen Disput des Königs mit dem englischen Botschafter zu suchen. Letzterer hatte die in Frankreich herrschende Sitte kritisiert, daß die Marschallposten gewissermaßen erblich vom Vater auf den Sohn übergingen, womit keineswegs die beste Eignung für strategische Aufgaben gewährleistet sei. Der König erwiderte erregt und stolz, daß in Frankreich jeder Musikant Feldherrntalent besitze. Drei Tage später wurde der am Hofe berühmte Marquis de la Fare, der nur als Obrist aus dem Kriege von 1701 heimgekehrt war, zum Marschall gemacht und hatte die im Kanal gegen England als Wacht aufgestellten Truppen zu befehligen. Der englische Botschafter berichtete diese Tatsache in einem amüsierten

Schreiben nach London, aber la Fare war in der Tat sehr tüchtig in seinem militärischen Amt.

Am Hofe der Königin Christine von Schweden lebte der Flötenspieler Alexander Stjenborg, der in ganz Europa einen Namen hatte und als erster europäischer Musiker eine Tournee auf Kosten des Zaren durch ganz Rußland machte. Auch in der Türkei wurde er gefeiert. Aber mit diesem Ruhm und der für damalige Zeiten ungeheuer sensationellen Europatournee hatte das Schicksal für Stjenborg noch nicht sein letztes Wort gesprochen. Als Christine das Heimatland verließ, nachdem sie ihren Vetter Karl-Gustaf als König hatte ausrufen lassen, wurde Stjenborg zu ihrem Zeremonienmeister ernannt. Darüber hinaus war er für die mit ungeheurem Pomp und mit einem Hofstaat von mehr als 300 Personen durch Europa ziehende Königin eine Art Außenminister.

Als Christine des Nomadisierens müde war und eine Krone suchte, die ihr die freiwillig aufgegebene Schwedenkrone ersetzen konnte, wurde Stjenborg nach Warschau entsandt, wo gerade Königswahl für den polnischen Thron war. Neben seinen mehr als 30 Konzerten mußte er in dieser Stadt Stimmung für Christine machen. Er hat sich in dieser Aufgabe meisterhaft bewährt; denn er persönlich sammelte mehr als 20 000 Stimmen, die für Christine den Thron des Landes forderten. Dennoch kam es anders; Christine wurde nicht gewählt und sollte auch ihren flötenden Außenminister nicht wiedersehen, da dieser auf der Rückreise plötzlich an der Ruhr starb. Seine Leiche wurde nach Stockholm gebracht, und ruht in einem besonders prächtigen Mausoleum.

Rauls-Schütte
(Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 17. 7. 1934)

BEMERKUNGEN ZUM OPERNLIBRETTO

Die Geschichte des Opernlibrettos ist eine Kriegsgeschichte.

Um das Strategische dieses Krieges genauer zu bezeichnen: es handelt sich um einen regelrechten Zweifrontenkrieg, also eine Art von Krieg, dessen besondere Gefährlichkeit weniger darin besteht, daß man auf beiden Seiten unterliegen könnte, als daß man abwechselnd hier siegt, dort unterliegt, hier unterliegt, dort siegt, bis man zwischen den Fronten allmählich zerrieben ist — ganz gleich, wie oft und wie gut man gesiegt hat. Auf der einen Seite hat sich das Opernlibretto als dramatisches Gebilde der Literatur gegenüber zu verantworten, auf der anderen Seite hat es, als textlicher Vorwurf, die Ansprüche der Musik zu befriedigen. Dort soll es sich als Form ausweisen, während es hier wieder Stoff sein muß. Es soll schöpferisch sein, aber da, wo die Arbeit aus ihrer Idee die schöpferische Lust ziehen möchte, soll es verzichten und seine Ausdrucksrechte an den Ton abtreten. Es soll mit Anteilnahme gelesen werden, aber der Leser soll nach der Lektüre noch Wünsche offen behalten, damit er gelockt wird, sich diese Wünsche von der Musik erfüllen zu lassen. Das Opernlibretto müßte, da es zu seinem Dasein zwei Gesichter braucht, ein Gott sein, wenn es sich nicht einen Zwitter schimpfen lassen will.

Ein schwieriges Schicksal? Aber das Libretto hat ja noch nicht einmal sein eigenes Schicksal, sondern es teilt nur das Schicksal seiner Herrin, der Oper, oder noch besser: es nimmt den dunkleren Teil dieses Schicksals auf sich und tritt den helleren an die Musik ab. Dann und wann aber will es — die typische Rache des Entwurzelten! — noch untergeordneter sein, als es gemacht wird, und während es in den Abgrund springt, hat es sich im letzten Augenblick noch an die Musik geklammert und reißt sie mit hinab . . . eine verschollene Oper mehr oder weniger, was macht das? Für die Zusammenstellung unserer Opernspielpläne reicht eine Auslese (oder sagen wir vorsichtiger: eine Auswahl) aus einer dreihundertjährigen Produktion völlig aus, jedenfalls doch so lange, bis sich aus der Weiterentwicklung die wertbeständigen Werke herausgesiebt haben.

Herbert Scheffler
(»Die Literatur«, August 1934)

EIN JAPANER ÜBER DEUTSCHE MUSIK

Der japanische Dirigent, Viscount Hidemaro *Konoye*, der das neue Sinfonieorchester in Tokio leitet, erzählt in der Deutschland-Nummer der »Japan-Times« von seinen Eindrücken während seines letzten mehrmonatlichen Aufenthalts in Deutschland, der ihn auch nach Hamburg geführt hatte. Konoye stellt in seinem Artikel als eine der interessantesten Erscheinungen in Deutschland die Musikliebe, ja Musikleidenschaft aller Bevölkerungsklassen fest. Obwohl die Deutschen nicht so musikalisch seien wie die Slawen und die Südeuropäer, so sei ihr Ver-

ständnis und ihre Vorliebe für Musik doch um so größer. *Adolf Hitler* gebe sich die größte Mühe, so schreibt Konoye weiter, wieder eine nationale Musik zu fördern, und er sei ebenso wie sein »Kabinett der jungen Männer« ein eifriger Konzert- und Opernbesucher. Bei seiner, Konoyes, Rückkehr nach Japan, habe er auch viele Unterhaltungen mit Ministern seines Landes gehabt, habe dabei aber gefunden, daß »Japan regiert werde von einer Gruppe von Spezialisten, die für Musik sehr wenig übrig hätten«.

Besonders erfreut zeigt sich Konoye über den Kampf gegen den Jazz. Vor dem Kriege habe es in Deutschland in jedem Hause ein Klavier gegeben, und in jeder Familie seien Schubert, Beethoven und Mozart zu Hause gewesen. »Ich empfinde es«, so schließt der Artikel, »als ein großes Manko für mein Vaterland, wenn die japanischen Staatsmänner auch weiterhin Musik und Kunst so wenig beachten sollten. Ich hoffe, daß sie künftig nach deutschem Vorbild ihr Augenmerk mehr auf die schönen Künste richten werden als bisher.«

(Hamburger Fremdenblatt, 6. 8. 1934)

SKANDINAVISCHE VOLKSMUSIK

Im Rahmen des Sammelwerkes »Skandinavische Kultur« ist kürzlich ein 25. Band erschienen: »Musik und Musikinstrumente«. Unter der Leitung von Prof. Otto Andersson von der Akademie in Abo (Finnland) hat eine Anzahl nordischer Folkloristen eine Übersicht gegeben über die Arbeit der letzten Dezennien auf musikalischem Gebiet. Das nur 181 Seiten umfassende kleine Buch gibt dem Leser dennoch höchst wertvolle umfassende Quellennachweise. Vor allem legt es Zeugnis ab von der intensiven Sammlungs- und Sichtungsarbeit, die in Schweden und Finnland, aber auch in Norwegen geleistet worden ist. Sehr reichhaltig ist die Ernte im finnischsprachigen Finnland. Zirka 13 000 verschiedene Melodien sind hier gesammelt worden. Aus Schwedisch-Finnland kommen noch 200 Lieder hinzu; zirka 4000 Motive aus Schweden und 5000 bis 6000 aus Norwegen sind zu nennen. Prof. Otto Andersson selber, der seiner Zeit Aufsehen erweckte mit der Entdeckung der »Streichharfe«, jenem merkwürdigen, an eine Harfe erinnernden Streichinstrument, das sich aus vorgeschichtlicher Zeit bis auf den heutigen Tag in Estland und vereinzelt auch in Finnland erhalten hat, vertritt die Ansicht, daß diese ursprünglich ein skandinavisches Musikinstrument gewesen sei. Sie findet sich abgebildet im Dom zu Trondhjem auf einer Steinskulptur aus dem 12. Jahrhundert. Möglicherweise könnte die irische »cruith« nach ihrem Vorbild entstanden sein.

Paulsen-Stockholm
(Berliner Tageblatt, 19. 8. 1934)

WARUM MUSIKKRITIK?

So lange ein öffentliches Musikleben besteht, besteht auch die Musikkritik, wennschon zunächst in anderer Form, als wir sie heute kennen. Die Absicht des Kritikers — sauberen Charakter, sachliche Befähigung und guten Willen vorausgesetzt — ging stets darauf aus: die »öffentliche Meinung« zu beeinflussen durch Abschwächung der Wirkung des Minderwertigen und Unterstützung der Wirkung des Hochwertigen.

Daß solches Sich-dazwischen-stellen keine bloße Anmaßung sozusagen unbeteiligter Dritter war, sondern einer tiefbegründeten Notwendigkeit entsprach, wird wohl am meisten durch die kritische Betätigung vieler schaffender Musiker erhärtet. Komponisten von höchstem Ruf und Rang haben sich als Kritiker hervorgetan; nicht nur im weiteren Sinn allgemeiner Stellungnahme zu ästhetischen, künstlerischen oder kulturphilosophischen Problemen, sondern als Vertreter der musikalischen Tageskritik, also als Musikreferenten von Fach- und Tageszeitungen. Künstler selbst maßen somit dem kritischen Amte produktiven Wert bei; denn abwegig muß die Vorstellung scheinen, daß Persönlichkeiten vom Format eines *Robert Schumann* oder *Hugo Wolf* mit dieser Tätigkeit etwa lediglich hätten ihren Erwerbsverhältnissen aufhelfen wollen.

Freilich hat wohl der Künstler vor dem reinen Theoretiker scheinbar ein höheres moralisches Recht voraus, als Kritiker aufzutreten. Er zeigt mit seinem eigenen Schaffen zugleich, daß er — wenigstens der eigenen Meinung nach — »es besser kann« als der, dessen Können er kritisiert. »Der eigenen Meinung nach« ist zu betonen. Denn schon damit fällt jene Logik in sich zusammen, die das Besser-machen-können als moralische Voraussetzung der Kunstkritik hinstellen will. Ein dritter kann ja kommen und den Spieß der Kritik wieder gegen den Absender schleudern. Aber nicht nur das. Sondern gerade der schaffende oder ausübende Künstler wird es naturgemäß am allerschwersten haben — schwerer jedenfalls als der Theoretiker —, der meistersingerlichen Forderung zu entsprechen, die da lautet:

Der Merker werde so bestellt,
daß weder Haß noch Lieben
das Urteil trüben,
das er fällt.

Schumann war ein idealer »Merker« dieser Art. Schumann hatte die menschliche Größe, dem *Kritiker* in sich alle Parteilichkeiten zu versagen, die er dem *Künstler* gestattete. *Hugo Wolf* hat sein Hassen und Lieben mit äußerster Heftigkeit über die kritische Objektivität gestellt. Er war kein Hüter der Ordnung wie Schumann; er war bewußter Revolutionär; war Kämpfer nicht für bloße ästhetische Gesetze, sondern für eine junge künstlerische Weltanschauung. Und in diesem Kämpfertum liegt hier die moralische Entlastung für alles begangene Unrecht und jeden unterlaufenen Irrtum.

Walter Abendroth
(Berliner Lokal-Anzeiger, 13. 8. 1934*)*

NACHRUF AUF DIE LOCKENMÄHNE

Mag die Musik eine noch so »innerliche« Kunst sein, so ist doch nicht zu leugnen, daß der Musiker auch seinem »äußeren« Menschen einen gewissen — und keineswegs immer den kleinsten — Teil seiner Aufmerksamkeit zuwendet. War es noch vor 50 Jahren der Ehrgeiz jedes kleinen Klavierspielers und Komponisten, schon in seiner Kleidung durch eine möglichst große »Extravaganz« aufzufallen, so zeichnet sich diejenige des heutigen Musikers durch Anspruchslosigkeit und Einfachheit aus. Man trägt keine riesigen schwarzen Hüte mehr, keine hochgeschlossenen Westen, keine flatternden Krawattenbänder, sondern präsentiert sich lieber im schlichten Sakko oder Gesellschaftsanzug. Auch die berühmte »Künstlermähne« hat sich im großen und ganzen überlebt. Der moderne Musiker zieht es vor, anstatt durch ein titanisches Äußeres, durch die Sauberkeit seiner handwerklichen Mittel zu imponieren.

Das Charakteristische an der Kleidung des romantischen Musikers war die Betonung seiner künstlerischen Besonderheit. Das Charakteristische an der Kleidung des modernen Musikers dagegen ist die Betonung seiner sozialen Einordnung. Über aller Individualität steht für ihn als oberstes Prinzip das der Gemeinschaft. Der Verbundenheit mit dieser Gemeinschaft versucht er auch in der Erscheinung seines äußeren Menschen Ausdruck zu verleihen. Heute wirkt es unfreiwillig erheiternd, wenn ein Musiker, der die Zeichen der Zeit immer noch nicht verstanden hat, auf dem Podium seine privaten Gefühle und Gefühlchen in mehr oder minder indiskreter Weise zur Schau stellt, wenn er, mit einem schwarzen Phantasiekostüm bekleidet, während des Spiels in einer Art mystischen Selbstverzückung zur Decke emporstarrt. Auch ohne auf diese »Äußerlichkeiten« zu achten, würde man die Verstiegenheit und Weltfremdheit seiner Empfindungen an der ganzen Art seines Musizierens bemerken.

(T. R.-Deutsche Allgemeine Zeitung, 24. 8. 34)

WIE STEHT ES MIT DER VOLKSMUSIKBEWEGUNG?

Heute wird von der Volksmusikbewegung nicht mehr viel gesprochen. Das kann Gutes und Schlechtes bedeuten. Und es bedeutet in der Tat beides. Einerseits ist es gar nicht mehr nötig, über eine Sache viel zu reden, die schon vielfache Anerkennung gefunden und sich weitgehend durchgesetzt hat, anderseits konnte vieles abfallen und vergessen werden, was durch die gesellschaftliche Entwicklung überholt wurde. Ursprünglich aus dem Wandervogel hervorgegangen, hat die Volksmusikbewegung schließlich zahlreiche Menschen erfaßt und einbezogen, die von Haus aus nicht in der Jugendbewegung gestanden hatten, so daß sich ihre Reihen stark erweiterten. So ist auch die allmähliche *Loslösung von der Jugendbewegung* möglich geworden und der Weiterbestand nach dem Absterben jener. Heute können wir ermessen, wie viele und wie starke Anregungen die Volksmusikbewegung und namentlich die von ihr in Angriff genommene Wiederbelebung alter Musik der Musikkultur unseres Volkes gegeben hat; der Musikwissenschaft, den konzertierenden Künstlern und schließlich auch den Schaffenden. Die Musikwissenschaft konnte kraft dieser Bewegung den Ertrag ihrer Forschungen erproben; die Fragen nach Stil und Aufführungspraxis alter Musik wurden für sie wesentlich. Der Musikwissenschaftler steht heute führend in der Bewegung. Der ausübende Künstler lernte sein Programm mit alter Musik bereichern und begann sich selbst an der Suche nach alter guter Musik zu beteiligen. Der schaffende Künstler hat sein Wirken auf die Ideen und Ziele der Bewegung hin ausgerichtet. Die Grenze zwischen Volksmusik- und Singbewegung einerseits und Berufsmusikern anderseits beginnt sich zu verwischen. Das ist nur möglich, weil auch die Volksmusikbewegung sich innerlich gewandelt hat und zumindest in ihren lebendigsten

Kreisen den *Schritt vom schlechtesten Dilettantismus zu sauberem, künstlerisch wertvollem Musizieren* vollzogen hat, so daß sich auch der Berufsmusiker in sie hineinstellen kann. Die Forderung nach hoch qualifizierter Ausführung bedeutet für eine allseitige Anerkennung der Bewegung alles.

Günther Arndt
(Frankfurter Zeitung, 11. 9. 1934)

ERINNERUNG AN BUSONI

Busoni war ein Individualist und ein Aristokrat des Geistes, als solcher ein Erbe, eine späte menschliche Blüte des 19. Jahrhunderts. Aber: sein Individualismus war nicht ichbesessen, nicht in sich selbst befangen, sondern verbunden und verpflichtet der Gemeinschaft derer, die »guten Willens« sind. Aber: sein Aristokratentum war nicht hochmütig, sondern demütig, ausgerichtet auf die großen Leitsterne der Menschheit und stets bereit zu vorbildlicher Haltung. Aber: sein Sichloslösen war nicht Müdigkeit, sondern Vorbereitung zu neuer Freiheit des Handelns, sein Suchen resultierte nicht aus Verzweiflung und Verworrenheit, sondern aus Witterung für die geschichtliche Stunde eines großen Wandels und aus dem Bedürfnis nach neuer Klarheit.

Busoni war nicht eindeutig völkisch verwurzelt. Er stand nach Bluts- und Wahlverwandtschaft zwischen den Völkern, zwischen italienisch-südlichem und deutsch-nordischem Wesen. Die doppelte Wurzel seiner Natur und seines erworbenen Charakters, die doppelte Polarität seines Blutes und seines geistigen Strebens hat die Vitalität seines Schaffens gehemmt, die Wirkung in die Breite erschwert, wenn nicht verwehrt. Doch Busoni hat aus seiner Not auch eine Tugend gemacht. Denn er hat die Ergiebigkeit einer produktiven Spannung zwischen den Genien der zwei wichtigsten musikschaffenden Völkern der Welt, die sich in der Geschichte schon oft erwiesen hat, neu aufgezeigt und vorgelebt. Ganz außerhalb aller ästhetischen, geistesgeschichtlichen und kulturpolitischen Betrachtung berührt uns im Medium von Wort und Klang sein reines und gütiges Menschentum.

Karl Holl
(Frankfurter Zeitung, 9. 9. 1934)

KLEINE GESCHICHTEN UM REGER

Ein andermal wird Reger nach seinem Urteil über eine Komposition gefragt, die in leicht plätscherndem Duktus dahinzieht. Als Beleg für die bereits besprochene glänzende Dialektik Regers hier seine Antwort: »Musik kann redselig sein und doch nicht ansprechend.« Und wieder ein andermal zeigte ich ihm die Komposition eines Herrn, der stets maßlos auf Reger schimpfte, da er selbst nie über ein braves Durchschnittsmusizieren hinauskam, zu Regers fortschrittlicher Geistigkeit also in unüberbrückbarem Gegensatz stehen mußte. Reger las sie, verneigte sich kurz und gab sie mir verbindlich lächelnd zurück mit der ominösen Titelverleihung: »Ökonomierat!« (Also besserer Mist!)

Wenn er zu jener Zeit von einem anderen Kollegen, der eine hohe, gewissermaßen »musikdramatische Hochcharge« bekleidete, und »Auchkomponist« war, sprach, *ver*sprach sich Reger regelmäßig: »Ja, ja, weiß schon, weiß schon, der Herr Generaldilettant, — äh . . . — *inten*dant wollte ich natürlich sagen!« — da klingt fast etwas von Hans von Bülow an, der, ebenfalls als Sarkast in seinen Aussprüchen bekannt, auf der Straße von einem Passanten angestoßen, hinter sich das Wort »Rüpel!« hörte, worauf Bülow sich umdrehte, mit offizieller Förmlichkeit den Hut zog und, gewissermaßen sich ebenfalls vorstellend, prompt sagte: »v. Bülow.« Erzählt von Reger, der sich, ebenso wie der große Pianist und Wagner-Dirigent, nie eine schlagfertige Erwiderung entgehen ließ.

Reger war eben der Prototyp des geistig und formal hochkultivierten Süddeutschen, der bei aller oft geradezu unheimlichen Geistesgegenwart und einem beneidenswerten Gewappnetsein in allen Situationen seines nie problemlosen Lebens immer noch die Wärme des Südmenschen ausstrahlte, die gefeit ist vor jener berüchtigten, kalt-berechnenden, rein intellektualistischen Mundfertigkeit.

Da nun einmal die Rede von derlei problematischen Situationen ist, in die Reger in seinem bewegten Leben öfters als einmal kam, sei eben noch ein Fall erwähnt, der sich im Norden Deutschlands zutrug: Reger fragte einen jungen Menschen, der vor einem Regerkonzert einen einleitenden Vortrag gehalten hatte, was er denn über ihn gesagt habe? Der junge Mann erwiderte: »Ich habe gesagt, daß zwischen einem Reger und einem Beethoven insofern eine gewisse Ähnlichkeit bestände, als beide nicht ganz ohne Talent seien.« — Der Meister zog — es war bei einer Nachfeier zu Ehren Regers — bedeutungsvoll seine Geldbörse, entnahm derselben ein Fünfzigpfennigstück und drückte es zum nicht ge-

ringen Erstaunen der Tischgesellschaft dem völlig Konsternierten schweigend in die Hand.

Fritz Wolffhügel
(NS-Kurier, Stuttgart, 6. 7. 1934)

DER VATER DER FLÄMISCHEN MUSIKRENAISSANCE

Fétis' Verdienste um die musikalische Erziehung, besonders aber seine Arbeiten auf musikwissenschaftlichem Gebiet, seien unbestritten, aber sein Hauptverdienst bleibt es doch, daß er und sein Werk jenen gewaltigen Gegenspieler erstehen ließen, der als Führer der flämischnationalen Opposition sein Volk zu den Quellen jener Musik hinführen sollte, die seinem innersten Wesen entsprach. Dieser Mann hieß *Peter Benoit.* Am 17. August 1834 zu *Harlebeke* in Westflandern geboren, bezog er 1851 das Konservatorium zu Brüssel. Als Träger des »*Preis von Rom*«, den er 1857 mit seinem Oratorium »*Abels Ermordung*« erwarb, bereiste er *Deutschland*, um dort die Werke der großen deutschen Musiker an der Quelle zu studieren. Daß er Deutschland wählte, daß er nicht nach Italien oder Frankreich ging, wie es die Tradition der Rompreisträger erwarten ließ, bedeutet einen bewußten Bruch mit dem Herkömmlichen. Tatsächlich sollten die auf der Deutschlandreise gewonnenen Eindrücke längst gehegten Reformplänen Benoits Kraft und Gestalt geben.

Seine Rückkehr nach Brüssel bedeutet Kampfansage gegen Fétis und sein System. Er veröffentlicht die Schrift: »*Die flämische Musik und ihre Zukunft*«. 1867 wird Benoit von der Stadt Antwerpen aufgefordert, die Verwaltung der dortigen Musikschule zu übernehmen. Er willigt unter der Bedingung ein, daß die Schule flämisch sein müsse. Diese Forderung wird erfüllt. Benoit ist Direktor der »Antwerpsche Vlaamsche Muziekschool«.

In den nun folgenden Zeiten des Kampfes steht er nicht allein. *Brügge* und *Gent* stützen sein Vorgehen. Bald nach Übernahme seines Amtes gibt Benoit die Streitschrift »*Verhandlungen über die nationale Tonkunst*« heraus, in der er sich gegen den Kosmopolitismus wendet und die Forderung aufstellt, daß jedes Volk ein heiliges Recht darauf habe, die seinem Volkstum entsprechende Tonsprache und Singweise in sich zu wecken und zu gestalten. Diese Forderung bildet den Wesenskern des Kampfes, den Benoit für die nationale und kulturelle Freiheit seines Volkes führte. Wenn man von *Hendrik Conscience*, der den Roman »*Der Löwe von Flandern*« schuf, sagt, daß er sein Volk wieder das Lesen gelehrt habe, so kann man mit wohl noch größerer Berechtigung sagen, daß es Peter Benoit war, der sein Volk wieder das Singen lehrte. So wurde sein Sieg über Fétis ein Sieg eines nach neuen Ausdrucksformen ringenden Volkstums über die dem germanischen Geisttum feindlich gesinnte Zentralisationstaktik Brüssels.

Die Zeit hat Benoit Recht gegeben. Heute hat Flandern Komponisten, die keinen Vergleich zu scheuen brauchen. Ohne Benoits Liedschaffen, das gebannte völkische Kräfte zu neuem Leben rief, wäre die heutige Musikkultur in Flandern nicht denkbar. Dr. *Floris van der Mueren*, Professor an der Universität zu Gent, kennzeichnet in seinem 1931 erschienenen Buche »Flämische Musik und Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts« jene Epoche durch folgende Sätze: »Diese Zeit, die wir die Zeit Benoits nennen, war ein wundersames Gemisch von Heldenkraft und Sentimentalität. Doch diese Zeit hat uns losgesungen aus der Weichheit der Opernarie französischer Romantik und uns beigebracht, mit eigenem Herzen zu erleben.«

Karl Gustav Grabe
(Literarische Welt, Berlin, 31. 8. 1934)

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Operndirektor *Dr. Hans Schüler* hat für die Leipziger Städtische Oper *Hans Joachim Mosers* Neubearbeitung der Oper »*Arminio*« von *G. F. Händel* zur alleinigen Uraufführung erworben. Das Werk geht unter dem Titel »*Hermann und Thusnelda*« erstmalig zu Händels 250. Geburtstag, am 23. Februar 1935, im Leipziger Neuen Theater unter Leitung von Generalmusikdirektor *Paul Schmitz* und *Dr. Hans Schüler* in Szene.

Der Augsburger Komponist *Franz Schwerdhöfer* hat soeben seine romantische Oper »*Arabella Testi*« vollendet. Das Buch stammt von dem Augsburger Librettisten *Georg Diller.*

Es gliedert sich in fünf Teile und behandelt ein Zeitgeschehen um das Jahr 1480.

Die am 6. Oktober in Hannover zur Uraufführung gebrachte Oper von *Hans Grimm*, »*Blondin im Glück*« ist nunmehr auch von dem National-Theater Mannheim, von dem Grenzland-Theater Görlitz und von dem Stadttheater Augsburg zur Aufführung angenommen. Über weitere Annahmen schweben zur Zeit noch Verhandlungen.

OPERNSPIELPLAN

»*Zigeunermusik*«, eine Operette von *Geza Herczeg*, wurde von *Antal Kocze* vertont. Der Komponist ist ein sehr bekannter Zigeunerprimas in Budapest.

Die Musiktragödie »*Island-Saga*« von *Georg Vollerthun*, die vor einigen Jahren an der Münchener Staatsoper zur Uraufführung kam und anschließend an einer größeren Reihe Bühnen erfolgreich gegeben wurde, gelangt in der bevorstehenden Spielzeit zunächst an nachstehenden Operntheatern zur Erstaufführung: Kiel 4. 10., Chemnitz 27. 10., Erfurt 15. 11.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Ein »Concertino für Klavier und Kammerorchester«, sowie eine »Kammermusik für Violine und Klavier« von *Helmut Degen* gelangten an den Sendern Luxemburg und München zur erfolgreichen Uraufführung.

Prof. *Bruno Hinze-Reinhold* brachte im Deutschlandsender ein neues Konzert für Cembalo mit Kammerorchester zur Uraufführung, das den jungen thüringischen Komponisten *Kurt Rasch* zum Autor hat, der sich im letzten Jahre bereits in Berlin mit mehreren eigenen Werken einführte.

Die Uraufführung des neuen Oratoriums von *Joseph Haas*, »*Das Lebensbuch Gottes*«, wird am 6. November in Essen unter Leitung von *Johannes Schüler* stattfinden. Das neue Werk wird dann im Laufe des Winters von einer ganzen Reihe von Chorvereinigungen aufgeführt werden.

Von *Hugo Herrmann* kamen in den Reichssendern Berlin und München neue Werke u. a. sein Streichtrio und seine Meditationen nach einem gregorianischen Thema für Klavier zur Uraufführung. Der Komponist wurde eingeladen, auf einer Tournee durch Norwegen und Schweden seine neuen Werke für Orgel

und andere kirchenmusikalischen Werke aufzuführen. Auch hat Hugo Herrmann die Leitung der Neuen deutschen Volksmusik Donaueschingen übernommen, deren erste Aufführungen am 13. und 14. Oktober d. J. dort stattfinden werden.

Am 8. Oktober wird in Duisburg unter Musikdirektor Volkmann: *Miklos Rozsa*: »Thema, Variationen und Finale«, für Orchester uraufgeführt.

J. G. Mraczeks neues Orchesterwerk »*Ritornell und Rondo-Capriccio*« kam in einem Abendkonzert des Reichssenders Leipzig durch die Dresdener Philharmonie zur Aufführung.

Paul von Klenau hat eine »Altdeutsche Lieder-Suite« für Konzertorchester geschrieben, welche am 16. November durch *Rudolf Schulz-Dornburg* in Berlin zur Uraufführung gelangt.

TAGESCHRONIK

Zwei unbekannte Briefe *Zelters* wurden im Septemberheft der Zeitschrift »Die Musikpflege«, Fachorgan des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands (Verlag: Kistner & Siegel), zum ersten Male veröffentlicht. Diese Briefe, die dem Archiv des Gesangvereins für klassische Musik in Potsdam entnommen sind, enthalten ein hochinteressantes Bekenntnis von *Zelter* zu seinem Lehrer *Fasch* und bringen eine Aufzeichnung des künstlerischen Programms der Berliner Singakademie.

Der Bundesrat der Schweiz hat einen Wettbewerb für eine *Schweizer Nationalhymne* ausgeschrieben. Es handelt sich dabei sowohl um die Schaffung des Textes als auch der Musik.

Der Berliner Domorganist *Prof. Fritz Heitmann* wird als Orgelsolist des diesjährigen deutschen Bach-Festes Johann Sebastian Bachs 3. Teil der »Klavierübung« im Bremer Dom geschlossen zur Darstellung bringen (vgl. »Die Musik«, XXVI. Jahrg., Seite 959).

Die Weihe des *Quantz-Brunnens* in Oberscheden (Hannover), dem Heimatdorf des

Flötenmeisters Friedrichs des Großen, fand am 23. September statt (vgl. »Die Musik«, XXVI. Jahrg., Seite 876).

Anläßlich des 250. Geburtstages von *Johann Sebastian Bach* wird im Frühjahr 1935 in *Amsterdam* ein großes Bach-Fest stattfinden. Veranstalter sind die Niederländische Bach-Vereinigung, das Concertgebouw-Orchester und die Maatschappij Tonkunst. Es werden etwa neun große Konzerte gegeben, in deren Verlauf auch die Passionen und die h-moll-Messe zur Aufführung gelangen sollen.

In *Schweden* bemühen sich die Musiker um eine *nationale Filmmusik*. Ein erster Auftrag ist an *Hugo Alfvén* ergangen, gelegentlich der Verfilmung von Björnsons »Synöve Solbakken«.

Der Wiener Musikhistoriker *Raoul Biberstein* hat einen bisher unbekannten Opernentwurf *Beethovens* »Vestas Feuer« entdeckt. Der Text stammt von *Schikaneder*.

S. W. Müllers Orchesterwerk »Heitere Musik« wird in der bevorstehenden Spielzeit u. a. in Chemnitz, Hannover, Hof, Kiel, Luxemburg, M.-Gladbach, Oldenburg und Wiesbaden aufgeführt.

Walter Gieseking ist im Anschluß an seine 9. Amerika-Gastspielreise zu einer Reihe von Konzerten in Mexiko verpflichtet worden.

Die Prager Stadtverwaltung hat in Berlin die einzige zeitgenössische Kopie des Don-Juan-Originals, die das Datum 1787 trägt, angekauft. Das Original besitzt bekanntlich das Pariser Konservatorium. Die jetzt von der Stadt Prag gekaufte Kopie ist besonders wertvoll durch eigenhändige Anmerkungen *Mozarts*.

In München erfolgte die Amtseinführung des neuen Präsidenten der Staatlichen Akademie der Tonkunst, Professors *Richard Trunk* durch Ministerialrat Freiherrn von Stengel (vgl. hierzu »Die Musik«, XXVI. Jahrg. Seite 846).

Das Chemnitzer Städtische Opernhaus beging das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens durch eine besondere Feier. Für die neue Spielzeit werden verschiedene bedeutsame Neuheiten für den Spielplan angekündigt: »*Das Lied des Euripides*« von *Botho von Siegwart*, »*Hervats Heimkehr*« von *K. Atterberg* und »*Anna Karenina*« von dem ungarischen Komponisten *Hubay*.

Durch neue Forschungen über die Barockmusik von Dr. Serauky und R. Hünicken in Halle kamen bisher unbekannte Originaldokumente ans Licht, die beweisen, daß der Hallische Komponist *Samuel Scheidt* nicht nur in seinem »Tabulaturbuch« von 1650 die musica sacra befruchtet hat, sondern daß wir es bei dem Meister mit einem der bedeutendsten Musiker der Barockzeit überhaupt zu tun haben, der neben Schütz und Bach in Ehren bestehen kann. Scheidts zahlreiche Chorkompositionen harren einer Neuausgabe.

Am 15. Oktober beginnt das Wintersemester 1934/35 der »*Theorie-Sonderkurse Wilhelm Klatte*«. Die Leitung liegt wieder in den Händen von Dr. Otto A. Baumann (Harmonielehre, praktische Satzübung, Kontrapunkt, Improvisation, Komposition, Analyse) und Hildegard Städing (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzübung). Näheres durch Städing, Berlin-Charlottenburg, Windscheidstr. 31; Tel. C 1, Steinplatz 3790.

Anläßlich des Kongresses der westdeutschen Künstler in Duisburg wurde von dem Essener Gaukulturwart W. Kelter ein in allen Einzelheiten ausgearbeiteter Plan vorgetragen, der die *Schaffung von Kulturanteilen* vorsieht, durch deren finanziell leicht erschwingbaren Erwerb jedem Volksgenossen die Möglichkeit geboten werden soll, regelmäßig teilzunehmen an den Darbietungen des Theater- und Musiklebens, sowie an Ausstellungen bildender Kunst. Der in seiner Verwirklichung in Duisburg bereits in Angriff genommene Plan versucht, im kommenden Winter die lebendige Anteilnahme des Publikums für alle künstlerischen Veranstaltungen auf organisatorischem Wege weiter zu festigen.

Walter Niemann (Leipzig) spielte aus seiner Klaviermusik an den Reichssendern Köln und München die neuen Kocheler Ländler und die ältere Messe-Suite, am Deutschlandsender den »Bali«-Zyklus.

Für *Paul Graeners* letztes Orchesterwerk »*Sinfonia breve*« sind für die nächste Spielzeit Aufführungen in Bochum, Bremen, Darmstadt, Hof, Stuttgart und Wiesbaden festgesetzt.

Robert Hegers »Verdi-Variationen«, die bereits in 15 deutschen Städten erfolgreich aufgeführt wurden, sind für die neue Konzertspielzeit unter anderem angenommen worden in Königsberg, Breslau, Nürnberg, Karlsruhe, Heidelberg und Reichssender Köln.

Frederic Lamond, der in der vorigen Saison mit großem künstlerischen und Publikums-

erfolg den Beethoven-Sonatenzyklus vortrug, bringt in dieser Saison im Berliner Beethovensaal unter den Titel: »7 Historische Klavierabende« einen Überblick über die hervorragendsten Werke der Klavierliteratur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt widmet er je einen Abend.

Im Haarlem House in New York veranstaltete *Dante Fiorillo* einen ganzen Abend mit Kammermusikwerken von *Waldemar von Bausznern*.

Zum dreijährigen Todestag von *Waldemar von Bausznern* veranstaltete der im August in Berlin weilende *Bruckenthaler Chor* aus *Hermannstadt* in Siebenbürgen eine eindrucksvolle Gedächtnisfeier am Grabe des verstorbenen Meisters, der Siebenbürgener Kind war.

Die Altistin *Cläre Winzler* sang in den Reichssendern München und Königsberg zeitgenössische Lieder von *Max von Schillings* und *Ernst Schliepe*. Am Todestage des Reichspräsidenten v. Hindenburg brachte sie in Danzig und bald danach auch in einer Berliner Gedächtnisfeier die »Ernsten Gesänge« von *Brahms* zum Vortrag.

Der *Württ. Bach-Verein* und die *Württ. Hochschule für Musik* bringen im Jubiläumsjahr 1934/35 die Klavier-, Orgel- und Kammermusikwerke von Bach und Händel in chronologischer Folge geschlossen zur Aufführung. Die einleitenden Vorträge hält Prof. Dr. *Hermann Keller*.

Die Mitglieder des Philharmonischen Staatsorchesters in Hamburg *Otto Rühr* (Violine), *Kurt Buggert* (Viola) und *Wolfgang Krüger* (Violoncello) haben sich zu einer neuen Kammermusikvereinigung, dem »Hamburger Streichtrio«, zusammengeschlossen. Das Trio wird jeweils durch Hinzuziehung *Hermann Ziethens* zum »Hamburger Klavierquartett« ergänzt. Beide Kammermusikvereinigungen werden ausschließlich zeitgenössische Musik pflegen.

Die älteste »*Evangelienharmonie*« — das ist eine Bearbeitung der vier Evangelien zu einer fortlaufenden Erzählung — ist das um 170 entstandene »Diatessaron« des Tatian, das in Syrien gottesdienstlich gebraucht worden ist. Man kannte davon bisher nur eine arabische Übersetzung und einige syrische Zitate. Nun ist bei einer amerikanisch-französischen Ausgrabung in Dura-Europos (Nordsyrien) ein Fragment des griechischen Textes von Tatians Werk aus dem dritten Jahrhundert zutage gekommen. Damit besitzt man eine Handschrift, die ungefähr ein Jahrhundert älter ist als die ältesten Handschriften der Evangelien selbst (wenn man von einem ganz fragmentarischen Papyrus des 3. Jahrhunderts im British Museum absieht). Sie wird jetzt bei Christophers in London als 3. Heft der »Studies and Documents« durch Carl Kraeling herausgegeben werden.

TANZ UND GYMNASTIK

Die Kammertanzgruppe *Jutta Klamt* gastierte im Monat September im Berliner Wintergarten. Sie wurde wegen ihres großen Erfolges für die nächste Spielzeit erneut dorthin verpflichtet. Ferner sind für den kommenden Winter weitere Gastspielverträge mit anderen deutschen Bühnen abgeschlossen worden. Neue Lehrgänge der Ausbildungsklassen für Bühnentänzer und Gymnastiklehrer an der *Jutta-Klamt-Schule*, Berlin-Grunewald, Gillstraße 10, beginnen am 1. Oktober 1934. Der Laienunterricht — die volksverbundene Grundlage der Schule — hat bereits begonnen.

Die Palucca-Schülerin *Charlotte Flehmig* ist für die kommende Spielzeit als Solotänzerin an das Stadttheater Bielefeld berufen worden.

Die Tänzerin *Palucca* beginnt ihre Spielzeit mit einer längeren Rundreise durch Süd- und Westdeutschland und hat am 6. November 1934 die Berliner Erstaufführung ihres neuen Programmes.

Die Tanz- und Musikgruppe der *Günther-Schule*, München, wurde von der NS-Kulturgemeinde beauftragt, die Reigen (Tanz und Musik) innerhalb des Hans-Sachs-Spieles »Petrus vergnügt sich auf Erden« zu übernehmen; Gesamtregie hatte *Ludwig Schmid-Wildy*. Das Spiel kam am 8. September 1934 auf dem Reichsparteitag in Nürnberg im Tanzring des Stadions zur Aufführung.

Ebenso wurde die Gruppe für die Deutschen Tanzfestspiele-Berlin 1934 für ein größeres Tanzwerk verpflichtet. Sie hat mit den Proben hierzu bereits in Berlin begonnen. Die Tanzleitung hat *Maja Lex*, die Musikleitung *Gunild Keetman*, Gesamtregie *Dorothee Günther*.

Die *Günther-Schule* hielt im Sommer 1934 zwei Ferien- und Fortbildungskurse ab. Der erste, vom 25. Juni bis 14. Juli in München war von 30 Teilnehmern, der zweite, vom 1. bis 30. August in der Deutschen Hochschule für Leibesübungen, Berlin-Charlottenburg, Deutsches Sportforum, von 90 Teilnehmern

besucht. Aus dem Berliner Kurs sandte der Reichssender Berlin am 13. September eine Funkreportage.

Am 11. November 1934 wird die Güntherschule in der Lessing-Hochschule, Berlin, eine praktische Vorführung körperrhythmischer und musikrhythmischer Arbeit geben; Vortrag: *Dorothee Günther.*

PERSONALIEN

Der Berliner Kammervirtuose *Bernhard Gehwaldt*, der 40 Jahre lang am ersten Geigenpult der Berliner Staatsoper wirkte und von 1902 bis 1914 auch regelmäßig dem Orchester der Bayreuther Festspiele angehörte, vollendete sein 70. Lebensjahr.

Der bayrische Komponist *Heinrich Kaspar Schmid* feierte am 11. September seinen 60. Geburtstag. Chöre, Lieder und überhaupt Kammermusikwerke sind das reiche Ergebnis seines Schaffens. Viel bekannt geworden ist namentlich das Streichquartett in G-dur.

Als Lehrer und Leiter der Meisterklasse für Klavier an der Hochschule für Musik in Mannheim wurde auf Vorschlag von Direktor Rasberger Professor *Friedrich Wührer* (Berlin) durch den Oberbürgermeister verpflichtet. Wührer war bis zum Jahr 1933 als Professor und Leiter einer Meisterklasse an der Staatsakademie in Wien tätig.

An Stelle des aus Gesundheitsrücksichten ausscheidenden Kammermusikers *Krenkel* wurde Kammermusiker *Wilhelm Wessel* mit Beginn des Wintersemesters 1934 als Lehrer für Kontrabaß an der Staatl. Hochschule für Musik zu Weimar verpflichtet.

Der Hamburger Musikwissenschaftler Privatdozent *Dr. Walter Vetter* wurde zum außerordentlichen Professor an der dortigen Universität ernannt.

Dr. Hermann Zenck, Privatdozent für *Musikwissenschaft* in der philosophischen Fakultät der Universität *Göttingen*, ist zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor ernannt worden. Dr. Zenck ist seit 1932 beauftragt, in der Göttinger Philosophischen Fakultät die Musikwissenschaft in Vorlesungen und Übungen zu vertreten.

Generalmusikdirektor *Boehlke* wurde als Intendant des Stadttheaters Magdeburg für die Spielzeit 1934/35 bestätigt.

Kapellmeister *Martin Richter*, Dresden, wurde zum Stadtmusikdirektor in Döbeln gewählt.

TODESNACHRICHTEN

Im Alter von 75 Jahren starb in Luzern der Schweizer Musikschriftsteller *Anton Schmid*, der langjährige Leiter des Richard-Wagner-Museums in Triebschen bei Luzern. Schmid erwarb sich durch die sorgfältige Pflege und den Ausbau der dortigen Sammlung besondere Verdienste um die Wagner-Forschung.

Kammersänger *Hans Wolff*, eines der hervorragendsten Mitglieder des früheren Hof-, jetzigen Landestheaters in Coburg, starb im Alter von 59 Jahren.

ZU UNSEREN BILDERN

Die Bilderseiten beziehen sich auf Professor Dr. *Jos. Müller-Blattaus* Artikel »Freude schöner Götterfunken« und bedürfen ebensowenig erklärender Beiworte wie das Bildnis *Hugo Wolfs*, das dem Aufsatz »Hugo Wolf und das Orchesterlied« von *Alfred Burgartz* beigegeben ist.

Druckfehlerberichtigung

Im Heft 12 des XXVI. Jahrganges, auf Seite 906, erste Zeile von oben, hat sich in einem Teil der Auflage ein Satzfehler eingeschlichen. Kreutzers Oper »Das Nachtlager von Granada« ist in unserem Zeitabschnitt (August 1933 bis Juni 1934) im ganzen nur 67mal gegeben worden, nicht 117mal, wie fälschlich gesetzt.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin NW 7, Dorotheenstraße 29

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

MUSIK UND VOLKSGEMEINSCHAFT

Von LUDWIG WEBER, MÜLHEIM-RUHR

Die Gesellschaft ist die rationale, die Gemeinschaft die irrationale Form des sozialen Lebens. Die letzte Zeit war wesentlich beherrscht von einer rein rationalen Einstellung. Kein im Kosmos verankertes Bild des Menschen war schließlich mehr die Leitidee des Verhaltens, sondern nur der Wille zu existieren. Das Problem eines Weltsinnes, dem man sich einfügen und der das Dasein erst rechtfertigen mußte, war immer weniger gegenwärtig und treibend. Der Materialismus wollte das Wohl der Gesamtheit bringen. In der bis zum äußersten gelangten Materialisierung des Lebens spürte nun die Menschheit, daß sie nicht zur Befriedung des Lebens kommt. So erstarkt die *Hinneigung zum Irrationalen*, zur Bindung nicht aus Nützlichkeitserwägungen heraus, sondern aus einem Gefühl für letzte und tiefste Zusammenhänge. Liegt im Wesen der Zeit die Sehnsucht nach der Bindung, sucht also im Grunde alles wieder das ewige Verbundensein im Gedenken an die letzten Dinge, an die Hintergründe unseres Daseins, so reift die Zeit wieder für eine Kunst aus dem Geiste, für eine *Kunst*, die uns unter das Einende stellt, die wesentlich bestimmt ist, von innen heraus Gemeinde zu bilden, *Volk zu schaffen.*

Man fängt an, Kunst an sich, um ihrer selbst willen, als Gefahr zu betrachten. Man will Kunst nicht mehr in erster Linie als l'art pour l'art, als Sonderdisziplin mit einem losgelösten Eigendasein, sondern *als* alles durchdringendes, alles umfassendes *Prinzip.* Je mehr wir unsere Welt als äußerlich erweitert und innerlich verengt empfinden, um so mehr brauchen wir Kunst nicht in einem Spezialsinn, sondern im allgemeinen Sinn als Mittel, die uns angehenden Inhalte zu formen, als *Deutung der Welt* durch Formen, Deutung durch *inneres Anschauen der Urformen*, die hinter den Dingen als deren Vorbild und letzter Sinn stehen.

In der Musik haben wir vielleicht das unmittelbarste, das *intuitive Erkenntnismittel.* Die Musik ist ihrem innersten Wesen nach: Deuterin des Weltgefüges, ist die Sprache des Übersinnlichen, ist die Offenbarung einer höheren Welt. Dieselbe Zahl, der alle kosmischen Vorgänge unterstehen, — die Zahl der chemischen Verhalte, die Zahl in den Beziehungen der Gestirne, in der Welt der Atome, im Aufbau der Kristalle —, dieselbe Zahl regelt die Beziehungen der Töne in wahrer Musik — Musik ist klingende Ordnung! — und spiegelbildartig zu den musikalischen Vorgängen »draußen« verhält sich unser Empfindungs- und Vorstellungsleben »drinnen«, aus dem die Musik kommt und an das sich die Musik wendet. »Die Empfindungen sind Korrelat den mathematischen Erregungsverhältnissen«, formuliert Fechner. Und diese harmonikalen Vorgänge lassen das »Ich« mit dem »Du« auseinandersetzen

und lassen uns nach Normen streben, um die es sich zu leben lohnt. Das Ohr besitzt die Fähigkeit ohne Umwege über ein Bild direkt das Urphänomen zu spüren; das Hören ist ein inneres Bewußtsein. Und *die Stimme* bringt uns ständig zum Ausdruck, *begleitet unser Schicksal.* Hier liegt der tiefe Unterschied von anderen Künsten und Musik begründet; hier ist die Andeutung, warum ein großes Musikwerk sehr viel aufrüttelnder wirken kann, als ein solches einer durch das Auge aufzunehmenden Kunst, und warum *in einer Epoche, der es um Gemeinschaftsbildung geht, Musik besonders wichtig* ist. Vielleicht sind wir überhaupt im Begriff, *aus einer mehr visuell orientierten Zeit in eine mehr akustisch eingestellte Zeit zu kommen.*

Die Musik der letzten Zeit wandte sich in zunehmendem Maß immer ausschließlicher an das Ohr, ging immer weniger von der Stimme aus, wurde also immer weniger ursprünglicher und unmittelbarer Ausdruck — behandelte schließlich die Stimme als ein besonderer Wirkungen fähiges und das Instrumentarium wirksam bereicherndes Instrument —: Musik wurde *immer mehr* gebraucht, den Menschen lediglich zu beeindrucken, und, als die Zusammenhänge mit dem Kosmos immer mehr und mehr verlorengingen, um mehr und mehr *reizhafte Eindrücke zu verschaffen*, um nicht zu sagen: als Opiat, physiologische Angelegenheit. Nur so ist eine gewisse Art von Musik zu verstehen, nur so beispielsweise eine Chormusik, die dem Text entlang komponiert ist.

Selbstredend hat die letzte Epoche ungeheure Werke hervorgebracht, Werke, die im Hören den Menschen aktivieren, auch Werke gemeinschaftsbildender Art; selbstredend müssen forcierte Einstellungen, die man sich zuletzt der Klassik und Romantik gegenüber erlaubte, zurückgewiesen werden. Aber, wenn man die immer deutlicher werdende Grundtendenz aufzeigen will, so muß gesagt werden: die Kunst wurde im Grunde immer differenzierter, komplizierter, artistischer und auch verstiegener und absonderlicher; dem neuesten Schaffen zuletzt drohte die Gefahr, daß der Künstler nur für den Künstler schrieb und ihm nur die speziell interessierten Fachgenossen zuhörten. Man konstruierte künstliche Töne und Tonsysteme, schrieb Werke, zu denen Proben in Höhe einer dreistelligen Zahl anzusetzen waren, man wurde in seinem Schaffen immer direktionsloser. Die musikalische Substanz zerfällt, man interessierte sich zur Komposition für die abwegigsten Stoffe, man setzte an Stelle der Wagnerschen Welt von Göttern und Heroen die Unterwelt mit ihren Dirnen und Zuhältern, verherrlichte Greuel und verhöhnte das Publikum.

Man könnte zusammenfassend sagen: Musik, an der Klassik orientiert, wurde zum Spiel für den Geist, von der Romantik herkommend: zum Spiel für das Gefühl, impressionistisch gerichtet: zum Spiel für den äußeren Sinn; besonders aber zum Spiel für das Gefühl — daher das alte Vorurteil, als ob die Musik eine Kunst sei, die es nur mit dem Gefühl zu tun hat. Das fremde Erleben

des Künstlers wurde mitgekostet und einbezogen als Ergänzung oder Ersatz. Die Wiederholung eines Werkes, die einem gemeinschaftsbildenden Werke gemäß wäre, war unerwünscht, die Sensation wollte immer zu anderen Dingen; das Werk mußte neuesten Ursprungs sein oder das antiquitätenfähige Alter bereits erreicht haben. Die Art der Wiedergabe erreichte nicht bloß einen hohen anzuerkennenden Wert, sie wurde recht mißbräuchlich benutzt und gewertet; das Startum dominierte. Die Werkauswahl erfolgte durch den Star nach zwar sehr begreiflichen, aber keineswegs so ohne weiteres verzeihlichen Gesichtspunkten. Veranstaltet wurde Kunst wie ein Geschäftsunternehmen; statt völlig aufzugehen in der Arbeit und sich nicht leiten zu lassen von Rücksichten auf Verdienst und persönlichen Ruhm, nach Art der alten Pyramidenbaumeister, der Erbauer der griechischen Tempel, der Baumeister der gotischen Dome, stellten sich die neuzeitlichen Künstler immer mehr auf äußeren Erfolg ein, wird die Einstellung immer unheroischer. Musik wurde mehr und mehr Ware, mehr und mehr eine Art von besserem Sensationsschaffen, bei dem es nur darauf ankam, eine möglichst solide und »zeitgemäße« gearbeitete Ware an den Mann zu bringen.
In dieser allgemeinen Entwicklung ist das *Schicksal des Volksliedes* nicht weiter verwunderlich. Einmal bleibt es nicht unbeeinflußt von der allgemeinen Zeittendenz, sich zur Musik zu stellen — ich denke an das Verkümmern des Sinnes für die harmonikalen Zusammenhänge, die Musik zur klingenden Ordnung machen —: das nähere Volkslied drückt sich sentimentaler und weniger gefaßt und weniger kräftig im Text und Melodie aus. Wir haben nicht mehr die letzte Verbindlichkeit der Beziehungen. Da *nimmt* auch die *Singefreudigkeit überhaupt* ab. Radio und Grammophon tragen ihr Teil dazu bei: durch Bedienen eines Knopfes kann man sich bequem mit Musik aus großer Auswahl versorgen. Die Ansprüche an Musik nehmen natürlich bei diesen Möglichkeiten des Musikkonsums mehr und mehr ab, d. h. sie werden anders. Bitter glossiert diese Situation eine kleine Anekdote: Jemand soll, als er die Schallplatte unterm Weihnachtsbaum spielen ließ, zu den Seinen gesagt haben: »Es soll so arme Menschen geben, die sich ihre Weihnachtslieder selber singen müssen.«
Gegen diese Zustände setzte sich die Jugendbewegung zur Wehr. Sie trägt im Gegensatz zum rationalen Sozialismus irrationale Züge, die sie an die nationale Bewegung weitergibt. Sie wehrt sich gegen die Erstarrungskräfte, es wachsen organische Gebilde von der Gruppe zur Gemeinschaft, von der Gemeinschaft zum bündischen Zusammenschluß. Aus dieser Jugendbewegung heraus sucht eine *speziell musikalische Jugendbewegung*, die schicksalhaft für den Deutschen seine Musik empfindet, den Geist der Erneuerung zu pflegen. Sie lehnt die bisherige Chor- und Musizierhaltung ab, sucht beispielhaft zu wirken, in dem sie in Singekreisen wieder ursprünglich und nicht auf äußere Wirkungen berechnet, musiziert, in dem sie den Dirigenten wieder

ganz anders zum musikalischen Führer macht und ihn auch nach außen nicht in der bisherigen Weise in Erscheinung treten läßt. Aus dem Vorsichhersingen, aus dem gemeinschaftlichen Singen eines Volksliedes, ergibt sich das entwickelte Für-sich-Singen des Singekreises. Auch der Abnahme der Singefreudigkeit und dem Verfall des Volksliedes und der Neigung zum Fremden und Importierten suchte die Jugendbewegung zu steuern. Außerdem gab man dem Volk Gelegenheit, in allgemein zugänglichen Offenen Singstunden sich gemeinsam wieder unter das Volkslied zu stellen, sich ursprünglicher wieder in Musik zu äußern und warb für das kräftigere Lied der vorletzten Zeit. Aber an dem alten Liedgut, insbesondere mit Texten aus ganz anderen Bedingungen heraus, kann sich eine neue Zeit nur orientieren. Es kann zumeist nur in diesem Sinn, also als Hinweis, als Fingerzeig, zumeist doch nur behelfsmäßig gebraucht werden. Die alten Lieder erfassen das Volk nicht breit und tief genug, weil sie heutige Ansprüche zu sehr außer acht lassen müssen. Dem in diesem Sinne verderblichen Einfluß von Grammophon und Radio kann so doch nicht genügend entgegengewirkt werden.
Aus derselben Sehnsucht, die sich hier ausspricht, bin ich einen Weg gegangen, der mich vor einigen Jahren (1931) zur Jdee der »Chorgemeinschaft« führte. Sie kam mir natürlich nicht von ungefähr. Aus dem Volkslied als einem Keim entwickelte ich schon früher die »Musik nach Volksliedern«; aus meinen Melodien der »Hymnen« des »Neuen Werkes« entstanden zuvor in ähnlicher Ausweitung die entwickelteren Chorhymnen. Hier sind vor allem schon geistige, aber auch technische Voraussetzungen für die Idee der »Chorgemeinschaft« geschaffen. In der »Chorgemeinschaft« nun haben wir weder nur eine ideale Vereinigung von Saal und Podium, noch wird zugunsten eines realen Zusammenwirkens auf den einen oder anderen dieser beiden Faktoren verzichtet, also weder auf den Saal (wie beim collegium musicum, dem Singekreis); noch auf das Podium (wie bei der Offenen Singestunde); hier sind, trotzdem weder Saal noch Publikum aufgegeben wird, nicht mehr gegenübergestellt nur Ausführende und nur — wenn auch noch so aktiv — Hörende, hier bilden Podium und Saal, in Haltung und Tun eine lebendige Gesamtheit und beteiligen sich an der praktischen Ausführung eines Werkes wechselweise und vereinigt. Alles steht unter einem gemeinsamen Erlebnis und seiner Kundgabe und unter einer gemeinsamen Formung dieser Kundgabe zugleich, die das Werk vermittelt.
Diese für die »Chorgemeinschaft« gedachten Werke appellieren also wohl an eine andere als die bisherige Musizierform. Das erschreckt den nicht, der um die Zeitbedingtheit der Musizierform weiß, der sich sagen muß, daß wir manches nicht mehr so machen wie ehedem — nicht mehr wie im griechischen und römischen Altertum begleiten Barden ihre Gesänge auf Kithara und Lyra, nicht mehr musizieren wir wie beim Gottesdienst in Delphi, um besonders drastische Hinweise zu bringen —, der sich sagen muß, daß das übliche

Konzert dem 19. Jahrhundert zugeordnet sein kann, das Konzert mit seiner gänzlichen Ausscheidung der Liebhaberspieler, das auf die Laienchorsänger wahrscheinlich nur deswegen nicht verzichtet, weil die Berufssänger nicht ausreichen und in der geforderten großen Anzahl zu teuer kommen.

Einstweilen könnte neben das Konzert treten die gemeinsame musikalische Feier, die gemeinsame Kundgebung durch Musik für die Ziele, für die sich Menschen verbunden fühlen, für die der Deutsche im Gedenken an seine Seinsverbundenheit mit seinem Volksgenossen beisammen ist. Nichts stellt mehr ein Vielfaches von Menschen gemeinsam unter eine Idee als gemeinsames Singen. Gemeinsames Singen schafft Gemeindegefühl. Die Feier, von der es heißen sollte: sie wird gesungen, und nicht in ihr wird gesungen —, bezieht alle Teilnehmer, jeden in seiner Art, nach seinem Vermögen, seiner Situation gemäß ein und verpflichtet sie. Die so Vereinten bedürfen nicht des außenstehenden emanzipierten Hörers. Sie brauchen ihn so wenig wie der Gläubige, der die Messe betet, ein Publikum nötig hat, so wenig, wie die sich ihr Marschlied singende Kolonne oder die ihr Kind einsingende Mutter oder der Sänger im Chor und Spieler im Orchester, der nicht bloß das Werkzeug für den Dirigenten ist. Es muß nicht alles Tun geschehen im Hinblick auf die Außenwirkung.

Der cantus firmus eines Chorgemeinschaftswerkes wird vom Saale gesungen. Er gibt als allgemeiner Gesang in strophenmäßiger Wiederkehr das Fundament des Werkes, während Einleitungs-, Zwischen-, Schluß- und Gegensätze Auswirkungen der Substanz sind und vom gemischten Chor mit und ohne Instrumente gestaltet werden. Die Liedmelodie ist die Keimzelle für die gesamte Komposition; und alle erleben, bald selber wirkend, bald hörend, zuletzt singend und hörend zugleich das Entstehen des Werkes. Das bloße konzertmäßige Hören und das völlige Ausschalten eigenen Tuns verleitet dazu, Musik lediglich hinzunehmen, aber sich nicht mit der Musik auseinanderzusetzen oder vielmehr durch sie mit sich selbst in Auseinandersetzung zu kommen. Wird durch die Aktivierung die Fähigkeit gewonnen, sich mit Musik intensiver zu befassen, so könnte das auch den Werken der Musikliteratur überhaupt zugute kommen, denen wir nur hörend gegenübertreten, die nur die innere Aktivität verlangen und die wir als unveräußerliches Kulturgut mit uns in die Zukunft nehmen wollen. Es kann gelernt werden die Teile eines Werkes ganz anders in Beziehung zu bringen als bisher, die Einheit in der Mannigfaltigkeit und die Mannigfaltigkeit in der Einheit gewahr zu werden.

Auch bezüglich der Möglichkeiten für den Tonsatz bedeutet die »Chorgemeinschaft« keine Verengung. In ein Werk der Chorgemeinschaft können sämtliche Möglichkeiten für das unbegleitete und begleitete Singen eingehen; hinzu kommen sämtliche Möglichkeiten des gemeindlichen Singens und die Möglichkeiten der Verbindung des Singens im Saal und auf dem Podium.

Auch noch die Möglichkeiten der cantus-firmus-Technik sind einzubeziehen. Für die Besetzungsgegebenheiten sehen schon die ersten Werke Spielraum genug vor: »Heilige Namen« sind wohl am besten mit Orchester und einem Sonderkinderchor aber auch nur mit Orgel und selbst a-cappella aufführbar; »Drei Könige« — das übrigens auch einen weltlichen Text vorsieht — kann dargestellt werden ebenfalls mit Orchester, mit Orgel, auch a-cappella.

An die Durchführbarkeit dieser Idee der »Chorgemeinschaft« zu glauben, ist keine Utopie. Die praktische Durchführbarkeit hat sich bereits über die Maßen erwiesen in Aufführungen an verschiedenen Orten und unter verschiedenen Umständen. Der Wille zur Bereitschaft überstieg bisher meine kühnsten Erwartungen. In Mülheim stellten sich 3000 Menschen singend unter eine gemeinsame Idee.

Eine wesentliche *Rolle* spielt bei der »Chorgemeinschaft« das *nationale und das kultisch-religiöse Volkslied* oder ein cantus firmus dieser Haltung. — Ich erhoffe überhaupt eine *Wiedergeburt der Kunstmusik aus dem Geiste des Volksliedes*. Wenn ich Geist des Volksliedes sage, so will ich damit zum Ausdruck bringen, daß ich nicht alles Heil erwarte von der unmittelbaren Verwendung vorhandener Volkslieder, sei es zu Variationen oder kantatenähnlichen Werken und dergleichen.

Ich sehe im Bekenntnis zum Volkslied vor allem ein *Bekenntnis zur menschlichen Stimme*, die hinter ihm steht und dasselbe trägt. — Für die Verwendung der Stimme im Chor ergeben sich bestimmte Forderungen. Bei aller Entwickeltheit des Stimmgewebes muß jede Stimme so eingesetzt werden, daß sie Teil hat am Künden, um das es uns ja besonders gehen soll; die Stimme soll nicht die Sklavin des Tonsatzes sein, die Stimmen sind wohl für den Tonsatz da, aber auch der Tonsatz für die Stimme. (Was stehen nicht in Chorwerken für sogenannte Neben- oder Mittelstimmen, die vom Melodischen her nicht notwendig und verständlich sind. Wenn wir fragen, warum keine genügende Opposition dagegen gemacht wurde und noch nicht ist, so antworten wir uns: wir hören zu sehr senkrecht, von Akkordwirkung zu Akkordwirkung, und zu wenig wagerecht, melodisch, im Stimmgefüge. Hier hilft nur sehr vieles Singen wertvoller Liedmelodien.) Die einzelnen Stimmen müssen so geführt werden, daß sie als natürlicher und notwendiger Ausdruck erscheinen können, daß sie wirklich zu erleben sind, daß man inneren Besitz von ihnen ergreifen kann. Geht es um Melodien, die wirklich den Text singend zum Ausdruck bringen, so um Texte, die wirklich gesungen werden wollen. (Was man nicht alles für Texte singt, die überhaupt nicht gesungen werden sollen; was läßt man nicht alles für Texte in einer bestimmten Art, etwa chorisch singen, die gar nichts damit zu tun haben!)

Das Bekenntnis zur Stimme bedingt ein anderes *Verhältnis zum Instrument*. Das Instrument erweitert den Bereich der menschlichen Stimme auf seine ihm gemäße Art. Es steht aber noch in lebendigem Verhältnis zur Stimme,

etwa im Verhältnis des Hammers zur Hand, es emanzipiert sich nicht zum Reizmittel, geschweige denn, daß es auch noch die Stimme zu solchem verführt.
Ein Bekenntnis zum Volkslied ist ein *Bekenntnis zum Prinzip der Bindung* bezüglich der rein musikalischen, der textlichen Verhalte, des Verhältnisses von Wort und Ton, der Beziehung zu Mensch und Leben. Das schließt das Experiment so gut aus, wie die starre Formel. Das Experiment soll nicht als Leistung gelten; das Bekenntnis zur Tradition als Idee, aber nicht als formelle Angelegenheit.
Aus dem Bekenntnis zum Volkslied ergibt sich auch eine *Rangordnung für die Faktoren der Musik*, die eine andere ist, als die, die zuletzt war. Es soll hier nicht eine ganz bestimmte Reihenfolge festgelegt werden, aber die Faktoren: Melodie, Harmonie, Rhythmus, Dynamik, Agogik, Klangfarbe, Assoziationen durch Musik sind bestimmt so zu ordnen, daß Melodie und Harmonie obenan stehen; jedenfalls ist den Faktoren Klangfarbe, Dynamik, Agogik nicht die Stellung einzuräumen, die sie zuletzt im zunehmenden Maße innehatten.
Für die »Chorgemeinschaft« ist eine Chorkörperschaft ein Vortrupp derjenigen, die dafür besonders gewillt und geeignet sind; die Mitgliedschaft ist Legitimation für besonderes Können und besondere Opferbereitwilligkeit im Dienst an der Allgemeinheit. Das Ziel, dem sie sich besonders widmet, ist: das sich im Singen einende Volk!

EINE LANZE FÜR SCHÖNBERG!

ANMERKUNGEN ZU EINEM GEBURTSTAGSAUFSATZ

Von HERBERT GERIGK-DANZIG

Sie wird nicht von uns gebrochen, vielmehr sah sich eine große Berliner Zeitung veranlaßt, Arnold Schönberg anläßlich seines 60. Geburtstages eine besondere Bedeutung zuzuerkennen, soweit das eben noch angesichts der veränderten Einstellung zur Kunst möglich ist, und zwar eine Bedeutung, »welcher sich die Musikproduktion unserer Zeit nirgends ganz entziehen konnte«. Allerdings kommt der Lobredner (es ist *Robert Oboussier*) doch zu der Erkenntnis: »Er ist nicht Ausgangspunkt heutigen Musizierens, sondern er hat diesem auf seinem Gange einen Aufenthalt bereitet, der für dessen Fortschritt relevant gewesen ist.« Die Ausdrucksweise des Fürsprechers verhindert, daß die Gedanken weiter um sich greifen; es ist ein mißhandeltes Deutsch, so wie Schönberg mißhandelte Musik bietet. Dieses »relevant« soll wohl bedeuten, daß jener »Aufenthalt« für das Fortschreiten des heutigen Musizierens bedeutsam, wichtig gewesen sei.

Tatbestand ist, daß Schönberg einen beträchtlichen Kreis von Musikern beeinflußt hat, die ohne Ausnahme in einer weltfremden Richtung schaffen, oder um mit Oboussier zu reden, die in der »Musikproduktion« tätig sind (ein Terminus, der — wohl unbewußt geprägt — den Unterschied zum schöpferischen Musikschaffen treffend kennzeichnet). Das Volk lehnt diese Art Musik ohne Erörterung ab, der Musiker weiß damit nichts anzufangen, und auch heute besteht immer noch Unklarheit über ihr Wesen.

Arnold Schönberg war ursprünglich ein Wagner-Nachahmer, der sich nicht erheblich von vielen anderen unterschied. Ein eigenes Gesicht fehlte ihm. Er benutzte die Ausdrucksmittel der romantischen Musik, soweit man es erlernen kann. Da er ein kluger Musiker ist, lernte er viel, aber er lernte eben mit dem Intellekt, und das Fehlen jenes gewissen Etwas, das im Blut sitzen muß, hinderte ihn, ein Musikant zu werden.

Auf den überkommenen Wegen fand er nicht weiter. Also mußte etwas restlos Neuartiges geschaffen werden. Die abendländische Musik, eine der höchsten Kulturleistungen indogermanischen Geistes, hat sich im Rahmen jenes Systems von Beziehungen zwischen Tönen und Klängen gebildet, das wir als den Inbegriff der Tonalität kennen. Es ist für den abendländischen Musiker verbindlich, ja, allmählich bemühen sich sogar außereuropäische Völker um unser Tonsystem, das auf der diatonischen Tonleiter beruht. Der Grieche, der Chinese, der Mongole, die Primitiven hatten und haben andere Leitern, die teilweise nicht einmal auf dem Einteilungsprinzip der Oktave aufgebaut sind. Die psychologische Wissenschaft hat sogar festgestellt, daß man Menschen in willkürlich aufgestellten Tonsystemen zum funktionalen, also gesetzmäßigen Hören auf neuer Grundlage bringen kann (Mikroharmonik). Aber wie gesagt: die Gipfelleistungen menschlicher Schöpferkraft sind in der Musik ausnahmslos im diatonischen Tonsystem zustande gekommen, dessen Grenzen man schon mehrfach erreicht zu haben glaubte, das wohl auch bereits gesprengt schien. In einigem zeitlichen Abstand erkannte man allerdings diese scheinbaren Sprengungen als durchaus sinngemäßes Weiterschreiten innerhalb der möglichen Grenzen.

Man sah einmal in der Harmonik Richard Wagners die Auflösung, dann kam Richard Strauß an die Reihe und noch mehr Claude Debussy. Aber auch bei Debussy läßt sich alles mühelos auf tonale Funktionen zurückführen, denn das Fehlen von Auflösungen und regelwidrige Fortschreitungen, Parallelen und was sonst noch seine Eigenart bildet, alles das bedeutet nicht Auflösung, sondern Bereicherung. Hier ist ein schöpferischer Musiker am Werk, und alles Schöpferische ist aufbauend, nicht zersetzend.

*

Als Einschaltung: ein Pluspunkt auch für die überspannteste moderne Kunst war die aufgeblasene Dummheit, die meist aus der Ablehnung sprach. Es

ging ja im allgemeinen gar nicht um Wert oder Unwert, sondern Rückständigkeit und Bequemlichkeit reichten sich die Hand beim Fällen eines Richtspruchs, der allem die Berechtigung aberkennen wollte, das über das Bestehende hinauswies, das nicht genug Ehrfurcht vor der »Tradition« hatte. So hieß es nicht selten: »Ich habe nicht die mindeste Absicht, diese „Musik" kennenzulernen, aber ich lehne sie ab.«

Die wahre Gefahr droht der Kunst nie von seiten der Schaffenden. Da sondert die Zeit schon unfehlbar (staats- und volksfeindliche Tendenzwerke müssen bei einer Betrachtung der Kunst ausgenommen werden). Die Gefahr droht von der Angst vor Auseinandersetzung und Diskussion. So richtig das Führerprinzip für Politik und allgemeine weltanschauliche Richtung innerhalb eines Staatswesens ist, kann auf dem Gebiet der Kunst erst die Nachwelt, die Zeit endgültig klären, wer nun eigentlich Führer und wer ein falscher Prophet gewesen ist.

Das Neuartige wird meist auch, wenn es gut ist, nur selten einmal sofort von einem größeren Kreis in seinem Wert erkannt. Ein altes Goethe-Wort gilt auch für die Musik unserer Tage unverändert: »Es werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind, ohne schlecht zu sein. Null, weil sie keinen Gehalt haben; nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt.« Das sind die Nachbeter, die Epigonen, die in ihrer Unfähigkeit zu schöpferischer Leistung dennoch dünkelhaft aufdringlich die Ehrungen und den klingenden Erfolg für sich beanspruchen, die dem Originalgenie in der Regel nicht zuteil wurden. Kein Zeitabschnitt blieb von ihnen verschont.

Wenn hier gegen Schönberg gesprochen wird, so richtet sich das nicht unbesehen gegen alles, das nicht restlos den Regeln der Harmonielehre entspricht. Auch aus der sogenannten Atonalität kann eine wertvolle Kunst herauswachsen, wenn nur der Mensch blutmäßig und charakterlich einwandfrei und schöpferisch ist, der dahinter steht. Pfitzners cis-moll-Sinfonie verläßt den Bezirk der Tonalität stellenweise, ohne daß man es als etwas Negatives empfindet.

*

Nehmen wir an, daß Schönberg kein Genüge mehr fand im Rahmen des überlieferten Tonsystems. Das kann verständlich sein und ist durchaus nicht zu verurteilen. An der Ehrlichkeit seines Wollens ist kaum zu zweifeln. Er machte kein Geschäft mit seiner Musik, und er erwarb sich auch kaum Erfolg oder Freunde damit. Seine Schreibweise erregte wohl Aufsehen, aber Schönberg gilt mehr als musikalischer Kinderschreck denn als Musiker. Dabei weiß er genau, wie man musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten in klingende Münze umsetzen kann, denn er hat aus Not einmal Operetten instrumentiert. In seiner Art ist er ein Fanatiker des Nihilismus, der Auf-

lösung. Er stellt sich außerhalb jeder Gemeinschaft, ohne daß die Isolierung einer aristokratischen Haltung entspränge, die den Geist kennzeichnet, der seiner Zeit vorauseilt.

Aus den Gurreliedern spricht noch der Romantiker Schönberg, ebenso aus »Pelleas und Melisande«. Nun kommt äußerlich gesehen der Bruch, das Neue, das Noch-nie-Dagewesene, wofür die Kammersinfonie und das Streichquartett op. 10 zu nennen sind. Damit fällt die große Entscheidung aus dem Blut, aus dem rassischen Kern.

Der Mut zur Erschließung neuer Bezirke der Kunst ist stets achtenswert. Gerade der deutsche Mensch hat dafür besonderes Verständnis, weil in ihm jener faustische Drang lebendig ist, der vorwärts treibt, selbst wenn der Mensch Schaden dabei nimmt. Der faustische Sucher und Kämpfer versucht sich ebenso im Guten wie im Abwegigen, aber ganz ins Negative wird er nie abgleiten können. Eigenschaften seines Blutes bedingen, daß er aus der Wirrsal endlich doch zu schöpferischem Wirken findet.

Anders der ewig Ruhelose, Ahasver vergleichbar, der in ständiger Unrast weitereilt, um doch nie weiterzukommen. Er bewegt sich im Kreise. Er schafft, ohne aufzubauen, er bewegt sich weiter, ohne sich zu entwickeln. Er kennt viel, fast alles, aber die verstandesmäßige, intellektuelle Erfassung bleibt unfruchtbar, weil die Wachstumsgrundlage fehlt.

So führte das Suchen, der Drang in die Weite bei Schönberg zur planmäßigen Auflösung des Bestehenden. Ob man es Zwölftonsystem nennt oder Atonalität oder noch anders ist belanglos gegenüber der Tatsache, daß hier in Klanggebilden geschrieben wird, die unseren Ohren nichts sagen, die aber ebenso vom Juden selbst abgelehnt werden. Bei Schönberg mag sich der Vorgang so abgespielt haben, daß er erkannte, wie gering seine Auswirkung auf gesundem Wege sein könne. Die Begabung reichte nicht aus. So setzte er etwas Willkürliches an die Stelle des organisch gewachsenen Alten. Für dieses Neue mußten möglichst überzeugende Theorien aufgestellt werden. Auch das besorgte er mit großem Geschick selbst, überredend statt überzeugend.

Von der Übersteigerung kam er zur Vereinfachung, um da in einer konstruktiven Linearität im einzelnen kompositionstechnische Jongleurkunststücke vorzuführen, die allerdings meist nicht in einer akustisch-klanglichen Wirklichkeit leben, sondern die auf die Sphäre des Papiers beschränkt bleiben. Es ist nicht einmal so, daß Schönberg eine exklusive Musik schriebe, denn wenn sie für einen kleinen Kreis Auserwählter da wäre, dann fiele dieser Kreis in den Wirkungsbereich des Psychiaters und nicht in den des Musikers oder Musikwissenschaftlers. Das könnte uns vollkommen gleichgültig sein, wenn er nicht zukunftsträchtige Musiker in seinen Bann geschlagen und damit für die Kunst und für ihr Volk entwertet hätte. Man denke an Alban Berg, einen der wenigen Selbständigen in der neuen Kunst, bis auf eben

diesen Schönberg-Wahn. Angesichts Bergs wird man Schönberg zum Ahasver noch einen Schuß Mephisto zuerkennen, etwas von dem Geist, der auch da das Böse schafft, wo er das Gute will.
Man sieht im weiteren Schaffen Schönbergs manche Wandlung, eine Wendung zur geschlossenen Form, die sich an die überlieferten Gebilde anlehnt. Die innere Haltung bleibt unverändert. Fast könnte man annehmen, daß ihn das optische Bild der Komposition im Partiturbild schon mehr interessiere als der Klang selbst, denn manches sieht auf dem Papier ohne Bezogenheit auf den Klang ganz anziehend aus.
Schönberg hat der modernen Musik mehr geschadet als alle ihre Gegner zusammen. Er hat zu dem immer noch herrschenden Vorurteil von der Sinnlosigkeit *aller* neuen Musik, das heißt aller Musik jenseits der »Tradition« geführt. Hinter dem Ringen um neue Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst schien nicht mehr schicksalhafter Zwang, unentrinnbare Notwendigkeit zu stehen, sondern mehr ein kühles Experimentieren unter dem Leitwort: »Mal sehen, was daraus wird.«
Das Schlimmste ist ausgestanden für uns. Jetzt heißt es wachsam sein, damit nicht Wertvolles und Zukunftsträchtiges unnötig gehemmt und hintangehalten wird.

NEUE KUNDE AUS BAYREUTH

ZUM BRIEFWECHSEL COSIMA WAGNERS UND HOUSTON S. CHAMBERLAINS[1])

Von OTTO SCHABBEL-BERLIN

Die Goethesche Maxime: »Mit niemandem streiten, sondern nur die Vorstellung eines andern wie seine eigne *als ein Phänomen betrachten*«, als Voraussetzung für eine fruchtbare Unterhaltung, brauchte für den ausgiebigen, durch zwei volle Dezennien sich erstreckenden Verkehr dieser beiden Menschen, deren Briefwechsel im Umfang von rund 700 Seiten jetzt vor uns liegt, wahrscheinlich nicht erst gefordert zu werden. So verschieden an Herkunft und persönlichem Temperament die beiden auch gewesen sein mögen, sie standen unverrückbar fest auf derselben geistigen Plattform, die ihrem Schauen und Denken, ihrem ganzen Weltbild die entscheidende Grundform gab: wer den Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Houston St. Chamberlain liest, begreift dies angesichts der tiefen, fugenlosen Einheit, die ihm in diesen Lebenszeugnissen zweier hochstehender, höherstrebender Menschen so beglückend entgegentritt.

[1]) Vgl. hierzu »Die Musik«, XXVI. Jahrgang, Seite 910 ff.

Diese geistige Plattform, mehr als solche: dieses wahre Lebenszentrum heißt — *Bayreuth*. In ihm wachsen sie beide einander zu; aus ihm, aus der spezifischen geistigen Atmosphäre, die sich um Haus Wahnfried und das Festspielhaus auf dem Hügel von Bayreuth schlingt, erblüht die umfassende Fülle und die eigentümliche Tiefe der Betrachtungen, die, wohin sie auch immer schweifen mögen: in indische Philosophie, zur französischen Komödie, in die Ferne der Geschichte, in die Bezirke der Religion, der Rasse, zuletzt sich immer schneiden in dem einzigen Zielpunkt beider Leben, im deutschen Menschentum und in der deutschen Kultur. Schon das erste Wort Chamberlains bei der ersten Begegnung mit Frau Cosima ist in seiner eindeutigen Prägnanz völlig entscheidend. Als der dreiunddreißigjährige Engländer, von Beruf Naturforscher, seit dem sechsmaligen Erlebnis des »Parsifal« im ersten Parsifal-Jahr 1882 eingegangen in die Welt Richard Wagners und für sein Werk in Schriften werbend, im Garten des Dresdener Bildhauers Kietz im Sommer 1888 der Witwe des Meisters vorgestellt wird, erklärt er sich mit dem charakteristischen Ausspruch: »Ich bin nicht Wagnerianer — ich bin Bayreuthianer.«

Wir wissen, wie fruchtbringend nach vielen Seiten diese erste persönliche Begegnung wurde. Ihr folgte bald ein schriftlicher Austausch von Gedanken und Stimmungen, von beiden Seiten sogleich mit jener überraschend selbstverständlichen Aufgeschlossenheit und Herzlichkeit geführt, wie sie nur das beiden gemeinsame und bewußt gewordene Gefühl echter Geistesgemeinschaft erzeugen kann. Er redet sie sogleich als »hochverehrte Meisterin« an; sie weiß keine andere Ansprache als »Mein lieber Freund«. Dem vertraulichen Mitteilungsbedürfnis des mit klarer geistiger Zielrichtung forschenden Philosophen, dem das ungewöhnliche Einfühlungsvermögen der genial instinktvollen Frau mit ihrem reichen Besitz an ererbter Kultur ebenso klug, belehrend, verständnisvoll mitgehend, zu antworten weiß, erschließt sich die ganze Welt. Die »MUSIK« hat sie in ihrem Septemberheft (XXVI/12) schon so treffend charakterisiert, als sie einige Briefproben zum Abdruck brachte, daß dem nichts mehr hinzuzufügen ist.

Uns reizt es nur noch, aus dem umfassenden Persönlichkeits- und Kulturbild dieses Buches — das wir getrost den bedeutungsvollsten und menschlich schönsten Briefsammlungen des deutschen Schrifttums beizählen können — n einem engeren Rahmen das herauszulesen, was als besonders aufschlußreich zur Erkenntnis und Pflege des Wagnerschen Werkes erscheint. In dieser Beziehung darf vor allem auf die deutliche Stellungnahme Frau Cosimas zu allen szenischen Interpretationsversuchen hingewiesen werden, die den künstlerisch-dramatischen Ausdruckswillen des Meisters zu »verbessern« sich bemühen. An dem Beispiel *Adolphe Appias* macht sie das klar, dem sie übrigens auf dem Gebiet der Beleuchtungstechnik, wo noch ein großer Spielraum auszufüllen sei, Bedeutung zuerkennt. Alles Richtige in seinen Vor-

schlägen zur Aufführung des Nibelungenringes sei überflüssig, »weil den Angaben der Partitur entsprechend«, das übrige »unrichtig bis zur Kinderei«. Als stärkstes Mißverständnis bezeichnet sie die Stellung, die Appia in der Szene von Siegfrieds Tod dem Hagen als einem dahinterstehenden »Samiel, hilf!« gibt. »Abgesehen davon, daß die Stellungen auf das genaueste festgesetzt sind, ist zu erstaunen, daß Appia nicht empfunden hat, welche Gewalt die dichterische Kraft hier erreicht, indem durch Siegfrieds Wesen und seine Erzählung wir alle Gefahr, ja die unmittelbar vorangegangene Weissagung der Rheintöchter vergessen und ganz uns seinem Übermut und dem Zauber seiner Erzählung hingeben.«
Nicht minder aufschlußreich ist ihre andere Äußerung über »Appias Empfindungslosigkeit gegen das dichterische Leben in der »*Walküre*«, 1. Akt, wo er das *Abstrakte*, la volonté de Wotan, zugegen haben will. Während da auch der ganze Zauber darin liegt, daß wir an nichts anderes denken als das, was wir erleben und was wiederholt ausdrücklich 76 (von Richard Wagner also) gefordert wurde, daß die anspielenden Themen möglichst fließend, unmerklich im Orchester gespielt würden, so daß sie den geheimnisvollen Untergrund bilden, auf welchem das Leben unmittelbar sich abspielt.«
Die oft besprochene Frage nach der Art von Hans Sachs' tragischer Entsagung beantwortet Frau Cosima mit einem klugen Kommentar, in dem sie, ihrer Empfindung gemäß, des Meisters Absicht deutet und dabei von der ursprünglichen Absicht eines gesprochenen Lustspiels ausgeht, dessen Prosaskizze noch aus ihrem »eisernen Schrank« wiederhervorgeholt werden soll. In diesem sollten Evchen und Stolzing als Trauzeugen Hans Sachs, noch älter geworden, den Segen zu seinem Bunde mit einem jungen Mädchen geben. (Was freilich wiederum dem klug gewordenen Sachs widersprechen würde, der »nichts von Herrn Markes Glück« will . . .)
Im Gegensatz zu Chamberlains Auffassung führt Frau Wagner aus, daß Sachs nicht an eine Werbung gedacht hat. Er wollte singen, um sie vor anderen Bewerbern zu hüten. »Die zarte, unbezeichenbare Neigung, die er für sie empfindet, läßt ihn das Singen vor ihr als schönen Abendtraum bezeichnen. Er ist resigniert als Mann und als Dichter, gönnt Walther das ihm versagte Glück und das Genie. Die Resignation, die sich in ihm ausspricht, ist nicht die der leidenschaftlichen Liebe, er begehrt nicht mehr, auch das Erfreulichste nicht . . . Als kräftige Natur spielt er gleichsam mit dieser Resignation, stellt sich vor, wie es sein könnte, wenn er sie nicht hätte. Dies alles ist sehr schwer in Worten zu sagen . . . Der Zauber dieser Empfindungen liegt im Unaussprechlichen. Eva ist für Sachs der Inbegriff des zur Jungfrau erblühten Kindes, der holden Weiblichkeit, das Lächeln des Lebens. Ein Abendtraum. Nun wird sie ihm entrückt, ja, entführt; da kommt wohl der Schmerz über ihn. Er hat sie aber nie begehrt.«
Und an einer anderen Stelle beschäftigt sie sich noch einmal ganz kurz mit

demselben Thema und fügt hinzu: »Das Ergreifende bei Hans Sachs, so will es mich dünken, liegt darin, daß es in seiner Seele gar nicht zum Begehren mehr aufkeimt (»hat einst ein Weib und Kinder genug«) und doch ihm die Rüstigkeit, die edle Tatkraft und der Humor geblieben sind.«

Bemerkenswert auch ein der Öffentlichkeit noch nicht bekannter Brief von Frau *Mathilde Wesendonck* an Chamberlain, den der Herausgeber, Paul Pretzsch in Bayreuth, nun in dieser mit Erlaubnis Frau Winifred Wagners veröffentlichten, dem Andenken Siegfried Wagners gewidmeten Sammlung mitteilt. Bringt er auch nichts tatsächlich Neues, so wirft er doch ein Licht auf die Haltung des Wahnfried-Kreises gegenüber dem Lebenskreis, in dem Wagner seine Züricher Exiljahre verbrachte. Bekanntlich hat Chamberlain in seiner Darstellung von Leben und Werk des Meisters der Menschen dieser Zeit nur mit fühlbarer Zurückhaltung gedacht, woraus wir schließen dürfen, daß er bei den ersten Auflagen dieses Buches wirklich noch keine Kenntnis von den damals noch im Hausarchiv von Wahnfried ruhenden, erst 1906 zuerst veröffentlichten Briefen Richard Wagners an Mathilde Wesendonck gehabt: der wichtigsten Quelle seiner Tristan-Zeit, dem einzigartigen Beweisstück für die heißen inneren Ströme, die ihm aus der seelischen Wärme und dem ahnenden Verständnis Mathilde Wesendoncks in sein Leben wie in seine Arbeit so beglückend zuflossen.

In diesem Brief, datiert Berlin 1896, führt Frau Wesendonck mit allervorsichtigster Feder Beschwerde, daß dem so wohl und gründlich unterrichteten, klarblickenden Verfasser der Wagner-Biographie der »Seherblick«, der in die verborgensten Tiefen der Wagnerschen Weltanschauung drang, plötzlich versagt bei Beurteilung der Züricher Periode des Meisters, »so zwar, daß er, mit negativen Behauptungen darüber wegeilend, das Zartgefühl als auch das Hochgefühl der Züricher Freunde kränkt und verletzt«. Es war ja doch, fügt sie leise hinzu, »die stille, weltabgewandte, fruchtbringende Zeit der Arbeit und der Sammlung!« Und sie bittet um Chamberlains persönlichen Besuch, um »in das Dunkel dieses noch unerforschten Gebiets Klarheit und Licht zu bringen«.

Chamberlain beruft sich in seiner Antwort auf Zeugnisse anderer Züricher Freunde jener Epoche, des Bildhauers Kietz, des Ehepaares Jochum und anderer und betont — wie auch sonst immer wieder — seine gänzliche Unabhängigkeit von der Wagnerschen Familie. Sehr umschrieben gibt er die Möglichkeit zu, daß aus diesem fragmentarischen Detailwissen sein »Seherblick« vielleicht irregeführt worden sein könnte; aber auch daß er nicht leichtsinnig, sondern aus tiefster Überzeugung von den unwägbaren psychologischen Umständen zu seinem Schluß gekommen sei. Ob der in Aussicht gestellte Besuch bei Frau Wesendonck zustandegekommen ist, erfahren wir aus diesem Buch freilich nicht. Wir dürfen es wohl bezweifeln.

Dieser Briefband umfaßt von der ersten Begegnung an die Jahre von 1888 bis 1909. Da ist der Bayreuthianer Chamberlain wagnerisch geworden und ein Bayreuther dazu: 1908 trat er durch seine Vermählung mit der jüngsten Wagner-Tochter Eva in den unmittelbaren Familienkreis, den ihm längst vertrauten, ein und ließ sich in der Wagner-Stadt selber nieder. Der letzte Brief dieser Sammlung gilt nicht mehr der Meisterin, sondern der Mutter. Diese zwanzig Jahre sind entscheidend für Bayreuth. Es sind die Jahre des Aufbaues, der Errichtung der Stilbildungsschule, der unvergänglichen Befestigung des Bayreuther Gedankens im deutschen Bewußtsein, in der Weltgeltung. Zwanzig Jahre unaufhörlicher Kämpfe, zähesten Ringens für das künstlerische Erbe Richard Wagners, für seinen seherisch in dem Gedanken »Bayreuth« verdichteten Kulturwillen, der eine Wendung in der Geschichte des deutschen Menschengeistes bedeutet und erst nach weiteren fünfundzwanzig Jahren im Dritten Reich zum wahrhaften Volksbesitz werden sollte. Neben dem polyhistorischen Radius der geistigen Unterhaltungen dieser beiden Kulturmenschen, neben den tiefen Einblicken in ihre Persönlichkeiten ist eben das der besondere Gewinn dieses Buches, daß es uns einen ganz intimen Einblick in die geistige Welt von Bayreuth gibt. Die Sorge um die künstlerische und materielle Existenz des Festspielhauses, die Beobachtung des Talentes Siegfried Wagners, schließlich die wegen eines Augenleidens unvermeidliche Abgabe der Festspielleitung an ihn, als den wahrhaft und allein zur Erhaltung der künstlerischen Tradition, des echten Bayreuth-Geistes Berufenen, die mannigfachen Beziehungen des Hauses Wahnfried zur zeitgenössischen Kunstwelt: all das gibt über den Persönlichkeitsreiz des Buches hinaus ihm dokumentarischen musikhistorischen Wert.

BRAUCHEN WIR EINE STÄRKERE EINHEIT VON MUSIK UND TANZ?

Von DOROTHEE GÜNTHER-MÜNCHEN

Festzustellen ist, daß die Einheit von Musik und Bewegung, Musik und Tanz eine theoretisch immer wieder erörterte Frage ist, die auch pädagogisch schon auf verschiedene Art zu lösen versucht wird und von deren Lösung wir uns nicht nur erzieherisch, sondern selbst für den künstlerischen Tanz unendlich viel, wenn nicht gar eine Erfüllung, erhoffen. Instinktiv fühlen wir, daß hier eine Wurzel ist, aus der das *echte* rhythmisch-tänzerische Erlebnis keimt, das Erlebnis des körperlichen Bewegungssinns von innen her, das jeder Bewegung erst das wahre Gesicht geben würde. Ein Gesicht, das uns aus vielen Kunstwerken und nur sehr wenigen tanzbegnadeten Menschen entgegenleuchtet.

Wir sagen uns mit Recht, wenn wir diese tiefbeglückende Bewegtheit in so vielen Kunstwerken vergangener Zeit erblicken: sie muß einmal lebendiger Allgemeinbesitz gewesen sein. Häufig finden wir diese ursprüngliche Bewegungsfreude bei südlichen Völkern, und das mag der Anlaß sein, daß man vom Deutschen sagt, er sei untänzerisch und in ihm könne sich nicht der wahrhaft tänzerische Typ verkörpern.

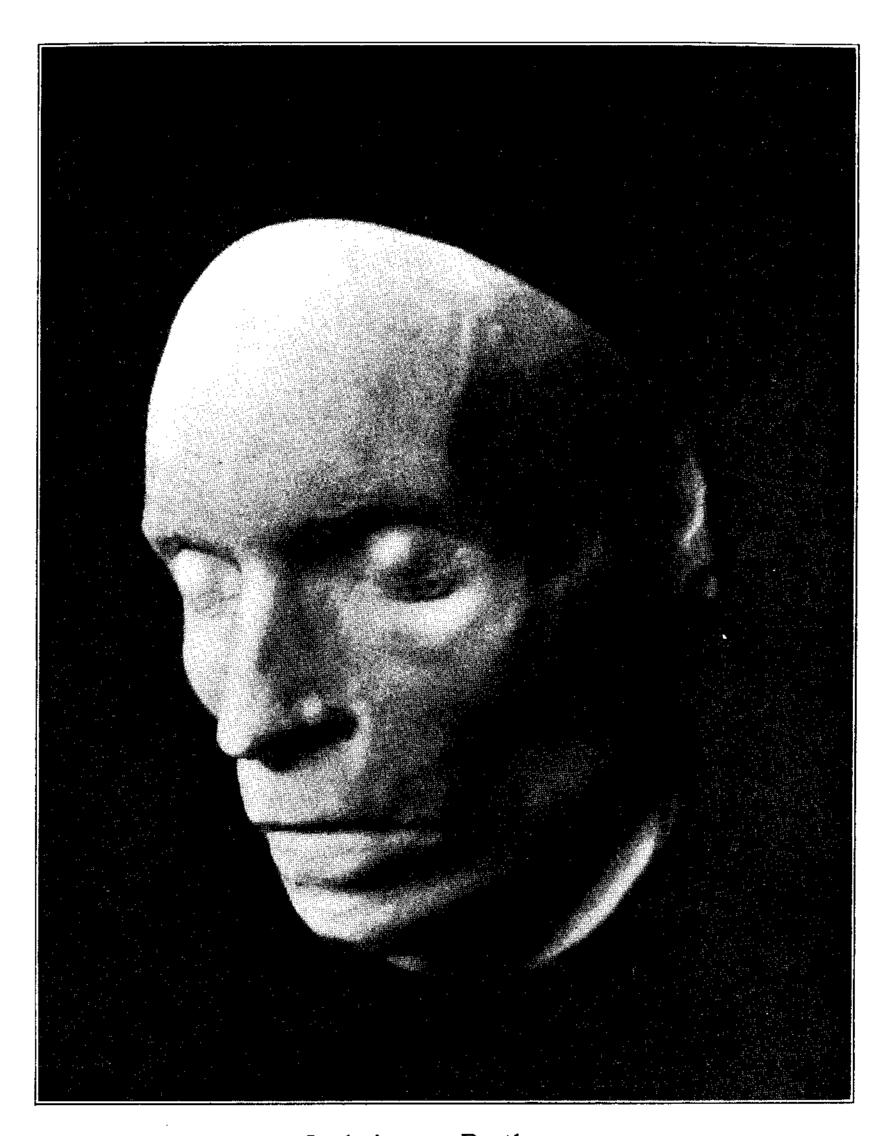
Ich glaube es nicht; bin aber überzeugt, daß erst heute wieder ganz langsam der tänzerische Sinn im deutschen Menschen zu erwachen beginnt. Es klingt dies sonderbar, wo doch seit 25 Jahren der deutsche künstlerische Tanz zu voller Blüte emporgewachsen ist und seine allgemeinen Bildungswerte auch von Pädagogen anerkannt werden. —

Mit dem Einbruch französischer Formen schwand mit der deutschen Sprache auch die deutsche Tanzsitte aus Gesellschafts- und Bürgerkreisen. Die Bühne pflegte nur Ballett, alter deutscher Schautanz galt als altmodisch oder gar für unfein und grob. So wurde der deutsche Tanz immer seltener; er ist heute nur noch in ganz bestimmten Formen in einigen Landstrichen als Volkstanz zu finden. Wenige Zunfttänze erhielten sich nur wie eine Reliquie, und die Gesellschaftstanzformen oder Schautanzformen sind gänzlich vergessen und untergegangen.

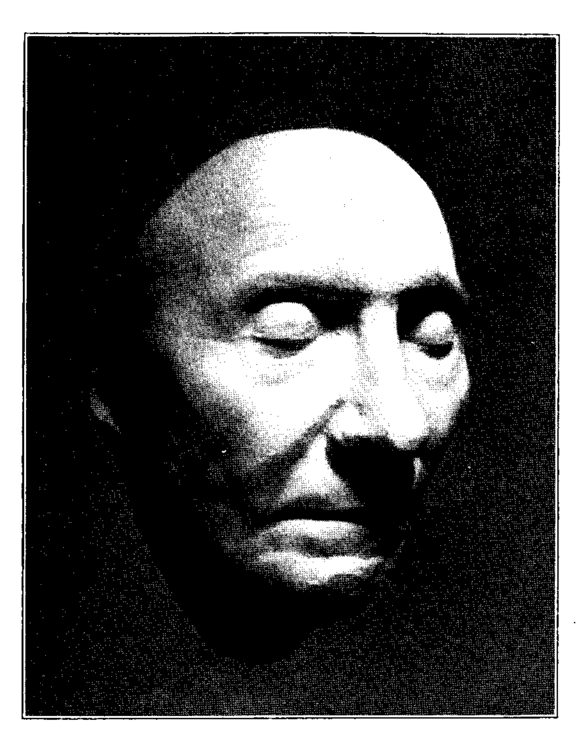
Der französische Tanzstil wurde nie im eigentlichen Sinne lebendig im deutschen Menschen. Diese Formen wurden in der Gesellschaft, wie auf der Bühne, in den Augen des Urhebervolkes dieser Tänze, von uns immer schlecht getanzt. Große Kunsttänzer dieses Stils sind aus den Deutschen nicht hervorgegangen.

Wenn ein Volk aber etwa 150 Jahre eine Tanzkunst pflegt, die seinem Wesen widerspricht, die seinem Typ nicht liegt, ist es kein Wunder, wenn das Volk untänzerisch wirkt und das Tanzvermögen sowie das natürliche Bewegungsgefühl erlischt.

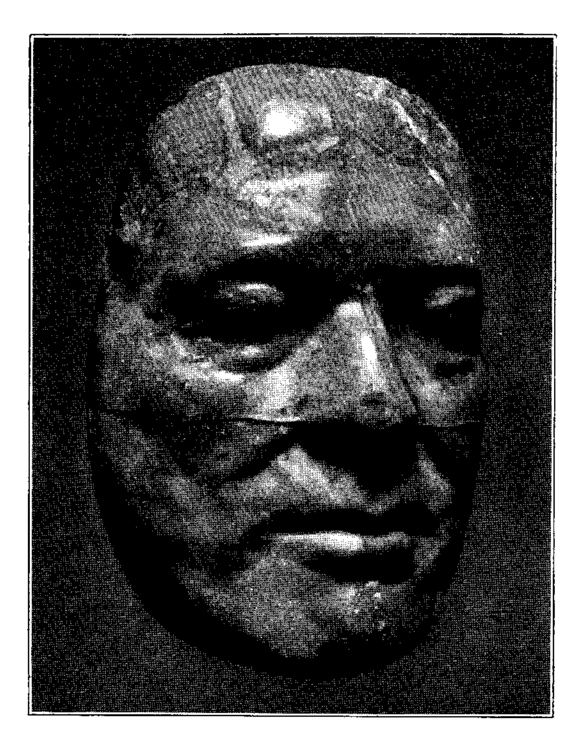
Wenn wir den tänzerischen Menschen im Deutschen wiederfinden wollen, müssen wir ihn in einer Epoche suchen, da er noch in einer ihm entsprechenden Art tanzte. Wort, Bild und Musik des Mittelalters zeigen ihn uns; z. B. spricht 1568 Hans Sachs von einem »Adelichen Tantz, mit leisen tritten und höflichen prangen«. 1598 wundert sich Fürst Ludwig zu Anhalt-Köthen, daß man in Florenz nicht, wie in Deutschland »mit Gauklers Händen tanzte«. Und 1669 läßt Grimmelshausen seinen Simplizius Simplizissimus von einem adligen Ballabend berichten, der mit »Getrippel und Gejöhle vor sich ging, daß er meinte, sie wollen dem Saale den Boden mit Gewalt eintreten«. Wir sehen aus diesen wenigen Beispielen, daß das Händespiel den altdeutschen Tanz ebenso reich belebt haben muß, wie auch im Paartanz die leisen höflichen und getretenen und gestampften Schritte und Hüpfer üblich waren; ganz abgesehen von den mannigfaltigen Formen der Schling-, Ketten- und Rundreigen, die ja bis heute im Volkstanz erhalten blieben.



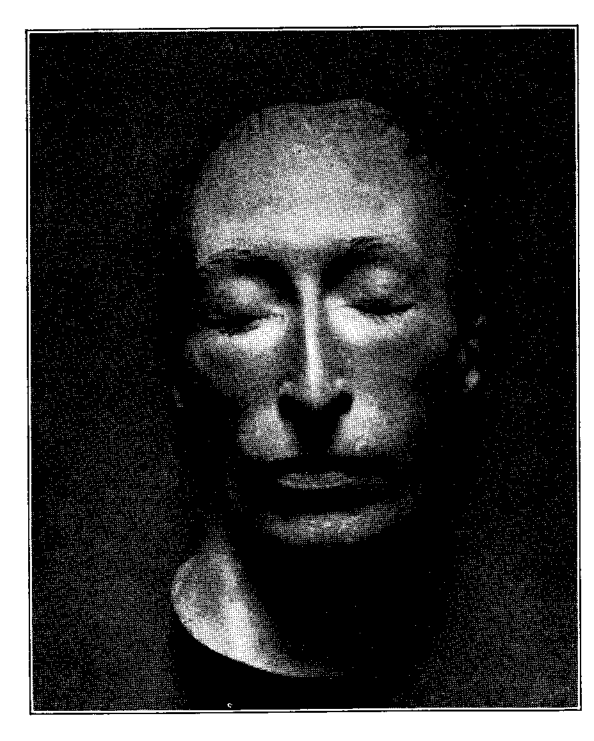
Ludwig van Beethoven



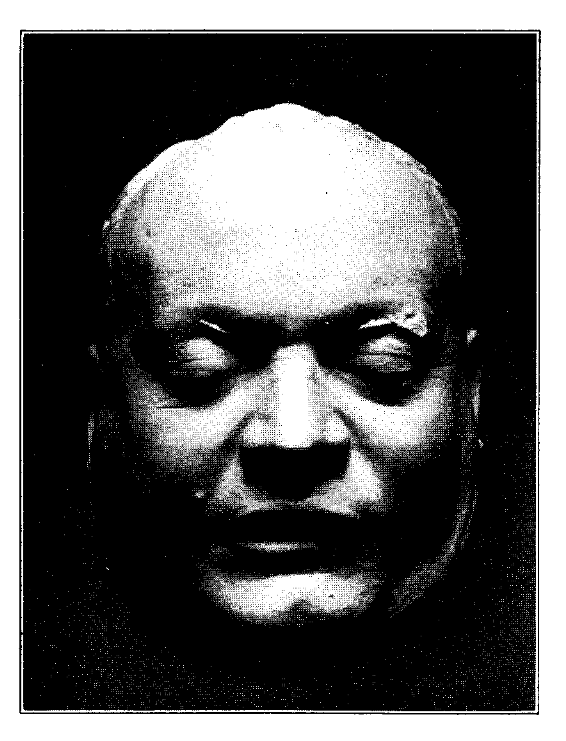
Carl Friedrich Zelter



Christoph Willibald Gluck



Carl Maria von Weber



Max Reger

Bildwerke der Zeit: die Manessesche Minnesängerhandschrift, die Schedelsche Welt Chronik, Dürer-Blätter, die Münchener Maruschkatänzer, die Chorgestühle-Köln usw. überliefern uns eine Fülle von Beispielen eigenster Tanzart.

Fast immer finden wir den lebhaft bewegten Tänzer; Gegenbewegungen, Hüftverschiebungen, weite Arm- und Beingesten sind das Übliche. Viel seltener sind die höfisch-gebundenen prunkenden Zirkelformen italienischer und französischer Gesellschaft oder spanischen Zeremoniells.

Immer aber, wo und wie wir den Tanz auch dargestellt finden, ob als Bauern-, als Zunft-, als Gauklertanz oder in fürstlichem Gewande, er löst nie seine enge Verbindung mit der Musik. Der Tänzer singt oder begleitet sich selbst auf einem Instrument im Tanz (Trommel, Klapper, Becken usw.). Oder ein oder mehrere Instrumentenspieler sind in den Tanzkreis miteinbezogen, zum mindesten sitzen oder stehen sie in seiner nächsten Umgebung. Und sie leben im Tanz wie der Tänzer selbst. Miene und Körper sind Spiegel der tänzerischen Bewegtheit —, wir glauben ihm die »Tanzmusik«, ja, wir können aus ihm schon fast den Typus der Bewegung ablesen. Ob der Tanz metrisch »getreten«, oder melodisch der Reigen »gewunden« oder »gewirbelt« wurde, die Einheit von Musik und Tanz ist ungebrochen.

Die mittelalterliche Musik nun ist der treueste Bewahrer und zeigt uns das reiche tänzerische Leben der Zeit: Taktwechsel, reiche Rythmen und bewegte Melodik.

Die »Tanzweise« wurde meist gesungen und durch alle Arten von Schlagwerk (Xylophone, Trommeln, Pauken, Schellen, Glocken, Triangeln) rhythmisch begleitet. Oder aber die Singweise geht auf Flöten oder Fiedeln über. Der Tanzbegleiter mit der Einhandflöte mit daranhängendem Trömmelchen ist heute noch im englischen Volkstanz üblich. Und das Xylophon finden wir ebenfalls noch heute in Tirol und Südbayern als Tanzinstrument.

Sollte nun nicht in dieser engen Bindung an die Musik der Schlüssel zu der reichen Bewegtheit zu suchen sein? —

Die französische Sitte bringt uns unter anderem auch die hochkultivierte Kunstmusik zum Tanz, die wir bis dahin nur als selbständigen Kunstzweig in Kirche und Festgestaltung kannten. Der französische Tanz hat die Verselbständigung der Tanzmusik aus seiner Art heraus begünstigt. Die formal stark gebundene Tanzweise, das Kostüm der Zeit und die höfische Etikette sind Dinge, die den freischwingenden Körperrhythmus nicht brauchen, zum mindesten stark bändigen. Mit dem Glanz der Kleidung vereinigt sich der Glanz des Orchesters, beide ein Kunstwerk geschliffener Form, eine Schaustellung im besten Sinne. Erlebniswelt für den Zuschauenden, aber nicht lösendes Erlebnis für den Tanzenden wie ein Dreher, Stampfer usw.

Bis heute hängt uns noch etwas aus dieser Welt an, trotz aller Bestrebungen auf dem Gebiete des modernen Kunsttanzes, der erst um 1900 beginnt und

eine Bresche in diese starre Formenwelt schlägt; der zweite derartige Versuch ging von der bündischen Jugend durch Wiederbelebung der Volkstänze aus. Ein übriges taten der Sport und die Gymnastik, die beide wesentlich zur Eroberung eines natürlichen Körpergefühls beitrugen. —

Wenn heute Deutschland führend auf dem Gebiete der Gymnastik und des modernen Kunsttanzes dasteht, so ist das nur ein Beweis dafür, daß hier ein Volk zu einer arteigenen Ausdrucksweise zurückgefunden hat. Andernfalls wäre der Aufschwung, von einem bis dahin für tänzerisch wenig begabt gehaltenen Volk, bis zu dieser Höhe der Aufnahme- und Wiedergabefähigkeit gar nicht möglich gewesen. Die Deutschen haben binnen 30 Jahren ihr Körpergefühl zurückerobert und *außerdem* den ersten großen Vorstoß in ein neues tänzerisches Leben vollzogen. Warum sind wir nun nicht zufrieden und werfen immer wieder die Frage nach der Einheit von Musik und Tanz auf? Es ist im Grunde so einfach: Der neue Tanz findet kaum eine musikalische Grundlage, der befreite Körperrhythmus läßt sich schwer auf eine Musikform binden, die anderem Tanzstil entsprang. So versuchte der neue Tanz sich selbst zu helfen und eigene tonliche Grundlagen zu schaffen. Der Instinkt führte ganz richtig zu Instrumenten, deren *Klänge* die Bewegung tragen helfen und die doch nicht so formal binden, wie fertige Kunstmusik. So kamen Gongs, chinesische und afrikanische Trommeln usw. in unsere Tanzbegleitung. Aber die artfremden Klänge verleibten sich doch nicht so fest ein, um daraus eine neue Tanz-*Musik* erwachsen zu lassen. Ihre Verwendung blieb mehr oder weniger auf rhythmische Geräuschbegleitung, neben der Klaviermelodie, beschränkt. Ein Kompromiß, der erklärliche Unzufriedenheit in das Empfinden brachte und zu stärkerer Auseinandersetzung mit der Musikfrage beitrug.

Soviel wissen wir, wenn unsere neue Tanzform lebendig bleiben will, vor allem, wenn sie nicht nur Kunsttanzform sein will, sondern ihre reichen Möglichkeiten gelösten rhythmischen Empfindens Volksgut werden sollen, muß sie entsprechende musikalische Grundlagen finden; muß die Einheit von Musik und Bewegung gefördert werden.

Hierzu brauchen wir vor allem Instrumente, die bewegungsnahe sind in Klang und Spielart, die nicht ein Studium für sich erfordern und eine eigene Kunstmusikform geboren haben, sondern solche, aus denen ein Neues stehen kann. So wie wir die letzten 150 Jahre fremder Tanztradition abwerfen mußten, müssen wir nun, ebenso wie in manchem anderen, wieder da anknüpfen, wo wir einst mit unserer eigenen Art aufgehört haben. Unser Mittelalter zeigt uns in der Hinsicht ein unglaublich reiches Instrumentarium, und wenn wir heute rhythmische Begleitinstrumente zum Tanz suchen, bedarf es wirklich keiner Anleihen bei asiatischen Kulturen. Wir können auf die unserer Tanzkultur einstmals festverbundenen Instrumente zurück-

gehen, denn ihre Klänge werden uns bald wieder vertraut sein und können aus unserem Wesen heraus weiter kultiviert werden.
Man könnte einwenden, daß auch manches dieser mittelalterlichen Instrumente aus dem »Morgenlande« zu uns kam, aber man muß im Auge behalten, daß jedes eingeführte Instrument im Laufe der Zeit in der neuen Heimat eine Entwicklung und Kultivierung durchmacht, entsprechend dem Klangsinn seiner Bewohner.
Der Tanz in der tropischen Urwaldnacht erzieht einen anderen Klangsinn und damit Klangkörper, als ein solcher um die Tanzbuche in Thüringen; die Versailler Hoffeste andere, als die Bürgerfeste im Tanzhaus zu Augsburg; selbst wenn die Instrumente einstmals der gleichen Klangfamilie entstammten! Bestimmte Ausprägung ihrer Form, Häufung der Anwendung, Dynamik des Spiels usw. lassen sie dem Volke artverwandt werden. So erhielt sich manches dieser Instrumente bis heute und manches bürgerte sich nie ein. Damit wird die Forderung verständlich, daß die Anknüpfung an Artnahes erfolgen muß, wenn sie im besten Sinne fruchtbar werden soll.
Unsere *Kunstmusik* hat ihr Eigenleben nie durch fremde Einflüsse unterbrochen, sie war immer stärker als das Fremde und hat es einbezogen und arteigen verwandelt. Ein natürlicher Werdevorgang, der zu überragender Höhe im europäischen Musikleben führte.
Aber unsere Hausmusik kam im Feudalzeitalter aus verschiedenen Gründen ähnlich zum Erliegen, wie unser tänzerisches Leben. So stehen die Wiedererweckung der Hausmusikpflege und die Musikpädagogik vor ähnlichen Aufgaben, wie der Tanz. Auch sie müssen einstmals begangene und dann verlassene Wege wiederaufnehmen, um anzufangen. Aber ebenso, wie sie erkennen, daß Musikpflege nur aus dem Selbstmusizieren erwächst, wird auch eine Einheit von Musik und Tanz nur aus dem Selbsttanzen und Selbstmusizieren erwachsen. Ein Tänzer ohne gepflegtes Musikgefühl, ohne rhythmisch sichere Prägung, ohne melodisch-dynamisches Empfinden bleibt ein wehendes Blatt im Tanzraum, dem Zufall anheimgegeben. Will er nun gar den Tanz im Menschen pflegen und erziehen, ist er ohne diese Hilfsmittel verloren. Und daß ein Klavierspieler, meist bewegungsfremd, die Tanzübung begleitet und so die notwendigste rhythmische und melodische Bewegungsgrundlage schafft, ist ein Kompromiß, der bald nicht mehr zu verantworten ist.
Unsere neue Jugendkultur stellt uns vor neue Aufgaben. Derjenige, der den neuen Tanz im Jugendlichen weckt und pflegt, soll nicht Übungsleiter sein. Er ist der Vortänzer im alten Sinne, also auch wenn nötig, Vorsänger, Spieler und Tänzer in einem. Dann erst wird unser Tanzplatz wieder ein Eigenleben führen können. So gesehen, ist die Frage der Einheit von Musik und Tanz eine Lebensfrage für den neuen deutschen Tanz an sich. Denn was nützt ihm ein künstlerisches Leben, abgetrennt vom Boden des Volksbesitzes? Aber eine Lebensfrage für unsere Jugendkultur ist die Lösung der Einheit

von Musik und Tanz ebenfalls, denn was nützt ihr, wenn weiterhin Tanzform, Musik, Sprache und Spiel für sich allein stehen? Der pulsende Körperrhythmus ist die Bindung, die sich in Tanz, Musik und Spiel spiegeln muß, so wie es der jeweilige Ausdruck verlangt. Ausgang hierzu ist die Pflege der tänzerischen Bewegtheit auf natürlicher Grundlage der rhythmischen Gestaltung und freien Ausdrucksgebung, in Verbindung mit musikalischer Übung durch Singen und Spielen von Instrumenten, die kein jahrelanges Spezialstudium verlangen, ehe sie Ausdrucksmittel sein können.
Lediglich Begabungen entsprechenden Ausmaßes bedürfen gesteigerter Mittel, sowohl in der Musik, wie im Tanz oder Schauspiel. Sie allein haben das Recht auf ein künstlerisches Eigenleben entsprechend ihren Fähigkeiten. Jede Kunstgattung ohne den breiten Unterbau der volkstümlichen Äußerung züchtet eine l'art pour l'art-Kunst, die im luftleeren Raume lebensunwert zum Eingehen bestimmt ist.

GESICHTSMASKEN BEKANNTER MUSIKER, ZU LEBZEITEN UND NACH DEM TODE ABGEFORMT

VERSUCH EINER BIBLIOGRAPHIE

Von WALTER KRIEG-BERLIN

VORBEMERKUNG

Mit Absicht habe ich diese bescheidene Arbeit einen Versuch genannt, denn auf Grund meiner allgemeinen Beobachtungen bin ich der Überzeugung, daß mit dieser Veröffentlichung eher ein Anreiz gegeben ist für dritte, weiterzusuchen und zu forschen, als daß eine abschließende Übersicht vorgelegt werden kann. Die Zahl der hier aufgeführten Toten- und Lebendmasken kann, im Vergleich zu anderen Gruppen, also beispielsweise der Staatsmänner, Dichter, Maler oder Philosophen, als außerordentlich stattlich bezeichnet werden. Trotzdem werden im Laufe der Zeit neue Funde hinzukommen; so bin ich überzeugt, daß sowohl von Händel wie von Berlioz, Bizet, Offenbach, Cornelius usw., um nur ein paar Namen zu nennen, bei ihrem Hinscheiden Totenmasken abgeformt wurden. Nur sind sie ebenso verschollen wie im Falle Mozarts, oder wie es mit den Masken von Gluck, Zelter und Karl Fasch war.
Im Wiener Postkartenhandel kaufte ich vor längerer Zeit einmal eine Photopostkarte mit der Totenmaske Franz Schuberts. Es gelang mir dann auch nach langem Suchen, den Besitzer, einen griechischen Gipsformer, sich

»Bildhauer« nennenden und in Wien beheimateten Mann namens Anton Antonopulo ausfindig zu machen. Dieser verkaufte mir nicht nur einen Abguß dieser Schubertschen Totenmaske, sondern auch Abgüsse der Totenmasken von Strauß Vater, Händel, Lanner, Verdi, Offenbach, Schumann, Paganini, Tschaikowskij usw. Eine Prüfung der gelieferten Stücke ergab ausnahmslos mehr oder weniger geschickte Fälschungen. Ich erzähle dieses für einen Sammler betrübliche Ereignis, um darauf aufmerksam zu machen, daß auch auf diesem noch wenig begangenen Gebiete schon Betrüger am Werke sind. Mit Hilfe von Prof. Robert Lach in Wien, der schon vor zwanzig Jahren auf die gleiche Weise von diesem Fälscher getäuscht worden war, gelang es mir, ihn zwar zu entlarven, aber leider nicht, ihm das Handwerk zu legen, darum sei hier darauf aufmerksam gemacht. Selbst so gewissenhaft arbeitende Forscher wie Ernst Benkard sind auf die Arbeiten dieses Mannes hereingefallen. So beschreibt Benkard in seinem wundervollen Buche »Das ewige Antlitz«, Berlin 1929, S. 34—36, die Totenmaske Hegels und bildet sie auch dort ab (Tafel 52 und 53). Der Verfertiger dieser Maske ist eben dieser Antonopulo, und selbstverständlich ist das Stück ebenso gefälscht wie seine übrigen Masken, die er in einer Kollektion von über fünfzig Stück anbietet.

Ich möchte diese Vormerkung mit den gleichen Worten beschließen, die Benkard an den Schluß der Einleitung seines Werkes gesetzt hat: »Und weil die Totenmaske wie ein Mahner an der Pforte steht, zwischen dem, was wir Leben, und dem, was wir Tod nennen, wird sie immer ein Gegenstand bleiben, der in sich selbst einen überweltlichen Charakter trägt und den man nicht mit der Erfahrung messen darf von Sonnenaufgang, Nacht und abermaligem Tag. Sie ist das letzte Bild des Menschen, sein ewiges Antlitz.«

VERSUCH EINER BIBLIOGRAPHIE

I. CONRAD ANSORGE. Geboren zu Buchwald in Schlesien am 15. Oktober 1862, gestorben zu Berlin am 13. Februar 1930. Die Totenmaske wurde abgeformt von dem Bildhauer L. Stabenow, Berlin. Exemplar in der Sammlung Walter Krieg, Berlin.

II. JOHANN SEBASTIAN BACH. Geboren zu Eisenach in Thüringen am 21. März 1685, gestorben zu Leipzig am 28. Juli 1750. In der Karl-Alexander-Bibliothek zu Eisenach wird eine angebliche Gesichtsmaske aufbewahrt, die überlebensgroß und mit geöffneten Augen versehen ist. Abguß davon in der Sammlung Walter Krieg, Berlin. Nach meinem Dafürhalten handelt es sich hier nicht um eine Gesichtsmaske, sondern um die Arbeit eines vielleicht zeitgenössischen Bildhauers.

III. WALDEMAR VON BAUSZNERN. Geboren zu Berlin am 29. November 1866, gestorben daselbst am 20. August 1931. Die Totenmaske wurde abgeformt von dem Studienrat Pock, Berlin, dem Schwiegersohne des Verstorbenen. Exemplar in der Sammlung Walter Krieg, Berlin.

IV. LUDWIG VAN BEETHOVEN. Geboren zu Bonn am Rhein am 16. Dezember 1770, gestorben zu Wien am 26. März 1827. Anläßlich eines Kuraufenthaltes B.s in Teplitz nahm der Wiener Bildhauer Franz Klein eine Gesichtsmaske von dem Lebenden ab als Hilfsmodell für seine Beethovenbüste. Diese Lebendmaske ist später in den Handel

gelangt, mehrfach überarbeitet (geöffnete Augen, anmodelliertes Haar, Lorbeerkranz und so weiter) und gilt dem Laien meist als Totenmaske des Meisters. Vgl. dazu: Th. v. Frimmel, Beethovenstudien, München 1905, Bd. I, S. 42 und 149ff. — Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, Wien 1909, Bd. XXXIX, S. 272. — Waldemar Schweisheimer, Beethovens Leiden, München 1922, passim. — Orlik, Kleine Aufsätze, Berlin 1924, S. 14. — Stephan Ley, Beethoven, Berlin 1925, S. 144. — Ernst Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 33. — Carl Gustav Carus, Neuer Atlas der Cranioskopie, II. Auflage, Leipzig 1864, Text zu Tafel XV. — Exemplare im Beethoven-Haus zu Bonn, Sammlung im Wiener Rathaus, Sammlung Laurence Hutton, University-Library der Priceton University, New Jersey, Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, Sammlung Walter Krieg, Berlin.

V. LUDWIG VAN BEETHOVEN. Geboren zu Bonn am Rhein am 16. Dezember 1770, gestorben zu Wien am 26. März 1827. Die Totenmaske des Meisters wurde erst am 28. März 1827, früh, von dem Wiener Miniaturenmaler Josef Danhauser (1805—1845) abgenommen und 1870 anläßlich des 100jährigen Beethoven-Jubliäums der Bonner Universitätsbibliothek übergeben. Jahre später fand sie dort Prof. Schaafhausen verstaubt in einem Winkel auf (übrigens bezeichnend für das Schicksal von Totenmasken), und sie wurde in das Beethoven-Haus zu Bonn zu den übrigen Beethoven-Reliquien gegeben. Vgl. dazu: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1875, Jg. X, S. 45. — Carl Gustav Carus, Neuer Atlas der Cranioskopie, II. Aufl., Leipzig 1864, Tafel XV und Text. — Th. v. Frimmel, Jos. Danhauser und Beethoven, Wien 1892, S. 10 und 14. — Ernst Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 32 und 33, Tafel 49 und 50. — Langer-Gruhle, Totenmasken, Leipzig 1927, S. 17, Tafel 9 und 10. — Exemplare in der Sammlung C. G. Carus, Leipzig, Sammlung im Wiener Rathaus, Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, Sammlung Walter Krieg, Beilin.

VI. JOHANNES BRAHMS. Geboren zu Hamburg am 7. Mai 1835, gestorben zu Wien am 3. April 1897. Die Totenmaske ist abgeformt von dem Wiener Bildhauer Kundtmann. Vgl. dazu: Langer-Gruhle, Totenmasken, Leipzig 1927, S. 17, Tafel 17. — Exemplare in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, und in der Sammlung Walter Krieg, Berlin.

VII. ANTON BRUCKNER. Geboren zu Ansfelden am 4. November 1824, gestorben zu Wien am 12. Oktober 1896. Die Totenmaske befindet sich in einem Exemplar in der Sammlung des Wiener Rathauses, ein weiteres Exemplar in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Vgl. dazu: Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 80.

VIII. HANS VON BÜLOW. Geboren zu Dresden am 8. Januar 1830, gestorben zu Kairo in Ägypten am 12. Februar 1894. Die Totenmaske befindet sich in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin als Geschenk der Witwe des Meisters, ebenso Abgüsse der Hände.

IX. FERRUCCIO BUSONI. Geboren zu Empoli bei Florenz am 1. April 1866, gestorben zu Berlin am 27. Juli 1924. Die Totenmaske ist abgeformt worden von dem Bildhauer Kurt Kroner, Berlin, der auch einen Abguß der beiden Hände nahm. Je ein Exemplar befindet sich bei der Witwe des Meisters, in der Sammlung Prof. Hans Friedenthal, Berlin, und in der Sammlung Walter Krieg, Berlin.

X. KARL FASCH. Geboren zu Zerbst in Anhalt am 18. November 1736, gestorben zu Berlin am 3. August 1800. Die Totenmaske, bisher gänzlich unbekannt, wurde von Schadow abgeformt und diente als Vorlage für dessen Fasch-Büste, die Schadow, wahrscheinlich im Auftrag der Berliner Singakademie, deren Gründer ja Fasch war, anfertigte. Vgl. dazu: Tätigkeitsbericht von Schadow in Eunomia, Jg. II, Bd. 2, Berlin 1802. Das Exemplar befindet sich in der Sammlung Walter Krieg, Berlin.

XI. CHRISTOPH WILLIBALD RITTER VON GLUCK. Geboren zu Erasbach (Oberpfalz) am 2. Juli 1714, gestorben zu Wien am 15. November 1787. Diese Gesichtsmaske, die ich vorläufig noch nicht endgültig als Totenmaske bezeichnen möchte, weil es mir bisher noch nicht gelang, irgendeine zuverlässige Nachricht zu finden, die das Abformen einer Totenmaske bei Gluck meldet, obwohl der bekannte Gluck-Forscher Max Arends, Köln, mir mitteilte, daß es sich nach seiner Überzeugung hier tatsächlich um Glucks Totenmaske handele, befindet sich in der Sammlung Walter Krieg, Berlin. Ich erwarb das Stück aus einer Hand, die mir versicherte, die Maske stamme aus den aufgelösten Beständen von Castans Panoptikum in Berlin. Im Katalog von Castans Panoptikum, der mir vorgelegen hat und der etwa von 1917 stammte, war allerdings diese Maske nicht verzeichnet. Ein zweites Exemplar einer Gluckschen Gesichtsmaske fand ich bei einer Prüfung der Maskensammlung in der Düsseldorfer Kunstakademie, die aus dem Besitz des bekannten Düsseldorfer Industriellen von Lilienthal stammt. Allerdings hat die dort befindliche Maske nur geringe Ähnlichkeit mit der meinigen, denn an ihr sind nicht nur die Augen geöffnet, sondern man spürt auch sonst an dem Stück die Hand des Bildhauers. Nun ist es möglich, daß es sich bei meinem Stück um eine Lebendmaske Glucks handelt, die abgeformt sein könnte von dem berühmten französischen Bildhauer Jean Antoine Houdon (1741—1828), der eine treffliche Gluck-Büste geschaffen hat. Auf Grund meiner Untersuchungen habe ich festgestellt, daß Houdon sehr häufig nach Gesichtsmasken arbeitete, so z. B. bei seinen Büsten von George Washington, Benjamin Franklin, Voltaire, Buffon usw. In der Sammlung Walter Krieg, Berlin, befinden sich z. B. Lebendmasken von Franklin, Mirabeau, Voltaire, deren Urheber zweifelsfrei in Houdon festgestellt worden ist. Auch die in der Sammlung Walter Krieg, Berlin, befindliche Rousseau-Toten-(?)Maske schreibt Robert Lach, Wien, Houdon zu. Die Maske der Düsseldorfer Sammlung (Inventar Nummer 485) scheint mir eher von einer anderen Büste Glucks abgeformt und nicht Houdonschen Ursprungs zu sein.

XII. JOSEF HAYDN. Geboren zu Rohrau am 1. April 1732, gestorben zu Wien am 31. Mai 1809. Diese Totenmaske wurde abgeformt von Haydns langjährigem Famulus Elssler, dem Vater der Schwestern Fanny und Therese Elssler. Aus dem Nachlaß der letzteren kam sie an deren Nichte Fanny Schäffel, die sie 1887 der Sammlung des Wiener Rathauses schenkte. Der Bildhauer Natter benutzte sie 1880 als Vorlage für sein Haydn-Denkmal in Wien. Außer diesem Exemplar sind mir noch folgende Abgüsse bekannt geworden: Sammlung C. G. Carus in Leipzig und Sammlung der Düsseldorfer Kunstakademie, jedoch in beiden Fällen mit nachträglich geöffneten Augen. Vgl. dazu: C. G. Carus, Neuer Atlas der Cranioskopie, II. Auflage, Leipzig 1864. In der Anmerkung zu Tafel XV klagt Carus über die nur unvollkommen abgenommene Maske Haydns. Die Wiener Originalmaske konnte C. kaum kennen, und er wird das gleiche Gefühl gehabt haben wie der gegenwärtige Betrachter, nämlich, daß die in seinem Besitz befindliche Maske irgendwie überarbeitet ist. Ein weiteres Stück befindet sich in der Sammlung der Anthropologischen Abteilung der Museen für Tier- und Völkerkunde in Dresden. Ich konnte dieses Stück noch nicht besichtigen, nehme aber aus bestimmten Gründen an, daß es aus der gleichen Quelle stammt wie die der Sammlungen Carus und Düsseldorf, also ebenfalls geöffnete Augen zeigt. Ob es sich bei diesen drei Exemplaren überhaupt um die echte Totenmaske handelt, könnte nur ein genauer Vergleich der Stücke mit dem Wiener Original ergeben. Vgl. dazu: Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 26, Tafel 35 und 36. — Leopold Schmidt, Joseph Haydn, Berlin 1898, S. 110. — Alfred Schnerich, Joseph Haydn, Wien, S. 166 und 176. — Über die abenteuerlichen Schicksale von Haydns Schädel findet man nähere Mitteilungen von Julius Tandler in den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Wien 1909, Bd. XXXIX, 1. und 2. Heft, S. 260f.

XIII. FRANZ LISZT. Geboren zu Raiding in Ungarn am 22. Oktober 1811, gestorben zu Bayreuth am 31. Juli 1886. Gesichtsmaske des jungen Liszt. Vgl. dazu: Langer-Gruhle, Totenmasken, Leipzig 1927, S. 17, Tafel 15. Auch ich neige zu der dort ausgesprochenen Ansicht des Generalmusikdirektors Dr. Peter Raabe, der glaubt, diese Maske sei von dem Bildhauer Lorenzo Bartolini (1777—1850) als Vorlage für dessen Liszt-Büste (jetzt im Liszt-Hause in Weimar) abgeformt worden. Exemplare befinden sich außer in der Sammlung der Kunstakademie in Düsseldorf noch in der Sammlung C. G. Carus in Leipzig (als ganzer Kopf), in der Sammlung der Anthropologischen Abteilung der Museen für Tier- und Völkerkunde in Dresden, in der Sammlung Prof. Hans Friedenthal in Berlin und in der Sammlung Walter Krieg, Berlin.

XIV. FRANZ LISZT. Geboren zu Raiding in Ungarn am 22. Oktober 1811, gestorben zu Bayreuth am 31. Juli 1886. Die Totenmaske wurde am Morgen nach dem Tode von dem Gipsgießer Weißbrod in Bayreuth abgeformt. Je ein Exemplar im Richard-Wagner-Museum zu Eisenach, in der Bibliothek der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien, in der Landesbibliothek zu Weimar, in der Sammlung der Kunstakademie zu Düsseldorf, in der Sammlung C. G. Carus, Leipzig, in der Sammlung Prof. Hans Friedenthal, Berlin, und in der Sammlung Walter Krieg, Berlin. Vgl. dazu: Ernst Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 52, Tafel 87. — Langer-Gruhle, Totenmasken, Leipzig 1927, S. 17, Tafel 14. — Katalog von Castans Panoptikum, Berlin o. J., S. 30, Nr. 45.

XV. ALBERT LORTZING. Geboren zu Berlin am 23. Oktober 1801, gestorben daselbst am 21. Januar 1851. Die Totenmaske kam als Geschenk der Familie Lortzing ins Hohenzollern-Museum zu Berlin. Vgl. dazu: Ernst Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 45, Tafel 72. — Egon Friedell, Das letzte Gesicht, Zürich o. J. (1929), S. 16, Tafel 32. Friedell bildet ein anderes Stück ab als Benkard. Die Besichtigung an Ort und Stelle ergab, daß die bei Friedell abgebildete Totenmaske die des Leibarztes Kaiser Wilhelm I., Dr. von Leuthold, ist und nicht Lortzing, wie überhaupt das ganze Friedellsche Buch eine Reihe Flüchtigkeitsfehler und Ungenauigkeiten aufweist.

XVI. WOLFGANG AMADEUS MOZART. Geboren zu Salzburg am 27. Januar 1756, gestorben zu Wien am 5. Dezember 1791. Bisher war die Forschung der Meinung, eine Totenmaske von Mozart existiere nicht. C. G. Carus in seinem Neuen Atlas der Cranioskopie, II. Auflage, Leipzig 1864, gibt in dem Text zu Tafel XV seinem Bedauern darüber Ausdruck, daß man die Abformung einer Totenmaske von Mozart versäumt habe. Nun fand ich einen, an mehreren Stellen bereits publizierten Brief der Schwester Konstanze Mozarts, Sophie Haibel (Haibl), an den Schwager Nissen und die Schwester Konstanze, datiert vom 7. April 1825 aus Diakovar, der den bisherigen Forschern vielleicht entgangen sein mag, denn in ihm heißt es bei einer Schilderung vom Tode Mozarts: »Nun kam gleich Müller aus dem Kunstkabinett und drückte sein bleiches, erstorbenes Gesicht in Gips ab.« Dr. Roland Tenschert vom Mozarteum in Salzburg war so freundlich, mir mitzuteilen, daß der Auftraggeber Müllers und Besitzer des Kunstkabinetts ein Graf Deym war. Müller sei übrigens nur ein Deckname. Weitere Forschungen haben außerdem ergeben, daß Konstanze Mozart einen Abguß dieser Totenmaske besaß, den sie jedoch fallen ließ und der zerbrach. Robert Haas, Wien, wie Robert Lach, Wien, teilten mir mit, daß bisher alle Versuche gescheitert seien, die verschollene Mozart-Maske aufzufinden. Meine Nachforschungen sind in dieser Hinsicht noch nicht abgeschlossen, und ich hoffe, mit dem Verbleib des Kunstkabinetts des Grafen Deym auch noch diese überaus kostbare Mozart-Reliquie aufzuspüren. Vgl. dazu: Roland Tenschert, Mozart: ein Künstlerleben in Bildern und Dokumenten, Leipzig und Amsterdam 1931.

XVII. MAX REGER. Geboren zu Brand in Bayern am 19. Mai 1873, gestorben zu Leipzig am 11. Mai 1916. Diese Totenmaske wurde abgeformt von dem Weimarer Bildhauer Prof. Richard Engelmann, der auch die Hände Regers bei dieser Gelegenheit

mit abformte. Aus dem Besitze Engelmanns gingen Maske und Hände in das Eigentum des Reger-Archivs zu Weimar über. Ein Exemplar der Maske in der Sammlung Walter Krieg, Berlin. Vgl. dazu: Ernst Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 58/59, Tafel 107.

XVIII. MAX VON SCHILLINGS. Geboren zu Düren am 19. April 1868, gestorben zu Berlin am 24. Juli 1933. Die Totenmaske wurde abgeformt unter Leitung von Prof. August Kraus von dem Kunstformer August Jonas, Berlin. Bei dieser Gelegenheit wurden auch die Hände mit abgeformt. Exemplar in der Sammlung Walter Krieg, Berlin.

XIX. LOUIS (LUDWIG) SPOHR. Geboren zu Braunschweig am 5. April 1784, gestorben zu Kassel am 22. Oktober 1857. Die Totenmaske befindet sich nach freundlicher Mitteilung Prof. Dr. Steinackers im Vaterländischen Museum zu Braunschweig.

XX. JOHANN STRAUSS. Geboren zu Wien am 25. Oktober 1825, gestorben daselbst am 3. Juni 1899. Die Totenmaske wurde abgeformt von Prof. Zumbusch und befand sich im Besitz der Witwe Frau Adele Strauß, Wien. Wohin sie nach deren inzwischen erfolgtem Tode gekommen ist, vermochte ich noch nicht festzustellen.

XXI. FRANZ VON SUPPE. Geboren zu Spalato am 18. April 1820, gestorben zu Wien am 21. Mai 1895. Die Totenmaske befindet sich in der Sammlung des Wiener Rathauses.

XXII. GIUSEPPE VERDI. Geboren zu Roncole am 10. Oktober 1813, gestorben zu Mailand am 27. Januar 1901. Die Totenmaske befindet sich im Museo Verdiano Milano in Italien.

XXIII. RICHARD WAGNER. Geboren zu Leipzig am 22. Mai 1813, gestorben zu Venedig, Palazzo Vendramin, am 13. Februar 1883. Diese Totenmaske wurde wenige Stunden nach dem Hinscheiden von dem Bildhauer Benvenuti abgeformt. Ein Exemplar befand sich bis 1887 bei Nikolaus Österlein in Wien, aus dessen Besitz es mit anderen Wagner-Erinnerungen an das Wagner-Museum nach Eisenach kam. Ein weiteres Exemplar in der Sammlung Walter Krieg, Berlin, in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin und in der Sammlung Prof. Hans Friedenthal, Berlin. Vgl. dazu: Ernst Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 51, Tafel 84 und 85. — Langer-Gruhle, Totenmasken, Leipzig 1927, S. 17, Tafel 16. — Glasenapp, Das Leben Richard Wagners, Leipzig 1916, Bd. VI. — Nach Mitteilung des Reger-Archivs in Weimar fand sich auch im Nachlasse Regers ein Exemplar der Maske.

XXIV. CARL MARIA VON WEBER. Geb. zu Eutin am 18. Dezember 1786, gestorben zu London am 5. Juni 1826. Diese Totenmaske wurde zweifellos in London abgeformt, und Abgüsse kamen davon dann nach Deutschland. Je ein Exemplar in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, in der Sammlung C. G. Carus, Leipzig, in der Sammlung der Kunstakademie zu Düsseldorf, in der Sammlung der Anthropologischen Abteilung der Museen für Tier- und Völkerkunde zu Dresden, im Lessing-Museum zu Berlin, in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, in der Sammlung Prof. Hans Friedenthal in Berlin und in der Sammlung Walter Krieg, Berlin. Vgl. dazu: Ernst Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 78 (Bibliographie der Sammlung C. G. Carus; behauptet, das Original sei in Wien!). — Langer-Gruhle, Totenmasken, Leipzig 1927, S. 17, Tafel 12. — C. G. Carus, Neuer Atlas der Cranioskopie, II. Auflage, Leipzig 1864. Im Text zu Tafel XV klagt auch hier Carus über die unvollkommene Abformung. (Carus nennt »vollkommen« die Abformung des ganzen Kopfes.) — Führer durch Castans Panoptikum, Berlin o. J., S. 30, Nr. 46.

XXV. FRIEDRICH WIECK. Geboren zu Pretzsch a. d. Elbe am 18. August 1785, gestorben zu Loschwitz bei Dresden am 6 Oktober 1873. Diese Totenmaske des bekannten Musikpädagogen und Vaters von Klara Schumann befindet sich wahrscheinlich

im Original in der Sammlung der Anthropologischen Abteilung der Museen für Tier- und Völkerkunde zu Dresden (Inventar-Nr. 1675). Ein zweiter Abguß ist mir bisher nirgends begegnet.

XXVI. HUGO WOLF. Geboren zu Windischgrätz am 13. März 1860, gestorben in der Landesirrenanstalt zu Wien am 22. Januar 1903. Diese Totenmaske wurde von dem Bildhauer Seiffert abgenommen und befindet sich in der Sammlung des Wiener Rathauses. Vgl. dazu: Ernst Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, S. 55, Tafel 98. — Egon Friedell, Das letzte Gesicht, Zürich o. J. (1929), S. 19, Tafel 60.

XXVII. KARL FRIEDRICH ZELTER. Geboren zu Berlin am 11. Dezember 1758, gestorben daselbst am 15. Mai 1832. Diese Totenmaske ist bei Benkard, Das ewige Antlitz, Berlin 1929, im Anhang (S. 82) als zum Inventar des Rauch-Schinkel-Museums in Berlin gehörig aufgeführt. Sie wird auch von der Werkstatt Rauchs abgeformt worden sein. Von dem Exemplar in der Sammlung Walter Krieg, Berlin, wurden zwei Abgüsse hergestellt, einer für das Goethe-National-Museum in Weimar, der zweite für die Sammlung Kippenberg in Leipzig.

SCHLUSSBEMERKUNG

Die Fülle der Arbeit, die noch vor uns liegt, kann der Leser dieses bibliographischen Versuches nunmehr selbst ermessen. Zweck dieses Schlußwortes ist es, an seine Mithilfe zu appellieren und zu bitten, sein Wissen und seine Kenntnisse zur Verfügung zu stellen. Das bezieht sich auch auf die Abformungen von Händen, von denen zwar die Sammlung Walter Krieg, Berlin, eine ganze Anzahl bereits besitzt, aber auch hier kann auf Vollständigkeit vorläufig keinerlei Anspruch erhoben werden.

Zu allen Zeiten hat der Musiker unter den schöpferischen Menschen eine besondere Stellung eingenommen. Seine Leistung war, weil in der Urform menschlichen Kunstgenusses wurzelnd, erfolgreicher, stieß auf breiteres Verständnis und größere Anerkennung, als etwa die des bildenden Künstlers. Ich darf hier nur vergleichsweise zwei Namen nennen: Beethoven und Rembrandt. Kein Wunder daher, daß auch das Hinscheiden eines großen Musikers mit viel mehr Anteilnahme von seinen Verehrern und Freunden, Jüngern und Anhängern begleitet wurde, als das eines anderen, künstlerisch tätigen Menschen. Wir wissen heute jede Einzelheit von dem Heimgange unserer Großen in der Musik; Todestag und Grab eines Rembrandt sind in tiefstes Dunkel gehüllt.

Und wie die Musik unter allen Künsten dem Herzen des Volkes am nächsten stand, Sehnsucht und Erleben, Not und hartes Ringen am sinnfälligsten widerspiegelte, so waren auch ihre Träger im besten Sinne populär, d. h. also volks- und zeitverbunden; so war ihr Tod wiederum ein Schmerz der Nation, ein Verlust, der selten nur eine kleine Gemeinde, meist ein ganzes Volk traf. Schon zu Lebzeiten war eine Locke Mozarts, ein Notenblatt Glucks, ein Billett Beethovens kostbarster Besitz für ihre Eigentümer, als Reliquie gehütet und durch Generationen vererbt.

Es wird darum, so hoffe ich, möglich sein, die vorliegende Bibliographie authentischer Bildnisse« großer Musiker noch wesentlich zu erweitern und

somit der Forschung letzten Endes einen neuen Weg zu erschließen zu den ewigen Quellen musikalischen Kunstschaffens, zu den letzten und verborgensten Geheimnissen des Genies, zur Seele eines Werkes, das zwar heute noch den Konzertsaal durchflutet und das andächtige Herz des Zuhörers mit himmlischem Glanze erfüllt, dessen Schöpfer aber seit Jahrhunderten schon nicht mehr unter uns lebt.
Sein letztes Gesicht aber drückten liebende, pietätvolle Hände in Gips ab, und wir sind die Glücklichen, die sich in Stunden stiller Andacht immer wieder in ein solches Werk des größten Künstlers der Welt, Meister Tod genannt, vertiefen können.

HELDEN-GEDÄCHTNIS-ORGELN

Von WERNER DAVID-BERLIN

Ehrenmale aus Stein oder Erz sind »stumme« Zeugen der Heldenehrung. Ein überragender Gedanke ist es daher, auch in »klingenden Ehrenmalen« das Gedächtnis der im Weltkriege Gefallenen wachzuhalten. In zweierlei Gestalt sind solche Ehrenmale errichtet worden: Als »Helden-Gedächtnis-Glocken« — so besagt ein Nürnberger Glockenspruch — »läuten sie die Namen derer, die als Samen des Friedens in die Erde gefallen.« In dem überirdischen Glanz und der feierlichen Inbrunst ihrer Klangsprache ein nicht minder eindrucksvolles »Ehrenmal« sind »Helden-Gedächtnis-Orgeln«. Das Jahr 1934, als das zwanzigste seit Ausbruch des großen Krieges, gibt Anlaß, unter diesen den Gefallenen geweihten Orgeln einmal Umschau zu halten.
Es sind jetzt gerade zehn Jahre her, daß Max Depolo, Landmesser und Kaiserjäger-Offizier aus Tirol, mit dem erhabenen Plan an die Öffentlichkeit trat, in einer monumentalen Freiorgel allen im Weltkriege Gefallenen deutschen Stammes ein gemeinsames Ehrenmal zu errichten. Die Feste Geroldseck in Kufstein, in herrlicher Tiroler Landschaft unweit der bayrischen Grenze gelegen, schien der rechte Platz für dieses einzigartige Denkmal. Nach reger Werbearbeit und eingehenden Hörproben konnte Ende 1930 der Orgelbau — an E. F. Walcker & Cie., Ludwigsburg — in Auftrag gegeben werden. Am ersten Maisonntag 1931 fand die feierliche Orgelweihe statt. Das akustische Problem der Freiorgel ist in der Kufsteiner Heldenorgel durchaus überzeugend gelöst. 26 klingende Register, konstruiert nach dem von Professor Franz Schütz als Berater empfohlenen Grundsatz »möglichst starker klanglicher Extreme«, verleihen der Orgel ebenso klangliche Kraft wie stimmliche Differenziertheit. Die aus örtlichen Rücksichten gebotene Eigentümlichkeit, daß Spieltisch und Orgelwerk annähernd 100 m von einander entfernt aufzustellen waren, ist von akustischen Nachteilen nicht begleitet. Der zweimanualige Spieltisch erhielt seinen Standplatz in einem Häuschen im Hofe am Festungseingang, umgeben von einem geschützten, etwa 1000 Personen fassenden Zuhörerraum. Das Orgelwerk selbst steht im Bürgerturm der Feste Geroldseck. (Die Erinnerung an das berühmte »Hornwerk« der Feste Salzburg wird nahegelegt.) Aus Schießscharten unterhalb des Turmdaches dringt der Schall ins Freie, ausstrahlend weithin in deutsches Land und Täler und Berge Tirols. Zur Erzielung besonderer Klangstärke wurden die größeren Orgelpfeifen — wie im spanischen Orgelbau — in wagerechter Lage angeordnet. Den Schallöffnungen vorgelagerte Jalousien dienen zu dynamischer Belebung des Klanges und bieten dem Orgelinneren Schutz vor Witterungseinflüssen. Die Orgel läßt ihre Stimme in regelmäßigen Vorführungen durch den Kuf-

steiner Organisten wie auch in Konzerten auswärtiger Solisten ertönen. Ein mechanischer Spielapparat ermöglicht, sie auch ohne Anwesenheit eines Spielers zum Erklingen zu bringen.

Die Kufsteiner Heldenorgel ist einmalig in der Großzügigkeit des in ihr verwirklichten Gedankens. Wo anderwärts »Helden-Gedächtnis-Orgeln« errichtet wurden, war der Rahmen enger zu spannen.

Wohl eine der ersten »Heldenorgeln« überhaupt ist die in der evangelischen Kirche zu Wittgensdorf (bei Chemnitz); im Jahre 1921 — von Gebrüder Jehmlich, Dresden — erstellt, läßt sie in einem mit Urnen, Lorbeerranken und Inschrift geschmückten Gehäuse ihren Stiftungszweck sichtbar werden. Zu Ehren gefallener Schüler wurden — von P. Furtwängler & Hammer, Hannover — Heldenorgeln in Gymnasien zu Emden und Herford erbaut; im Herforder Orgelgehäuse leuchten jeweils am Todestag die Namen der Gefallenen auf. In der Pfarrkirche zu Ramberg (Rheinpfalz) ist — durch Joh. Klais, Bonn — eine Orgel als »klingendes Ehrenmal« errichtet worden, für die Pfarrgemeinde St. Kastor zu Alsdorf wurde — von Ernst Seifert Söhne, Köln — eine »Kriegergedächtnisorgel« erstellt.

Die St. Marien-Gemeinde zu Lemgo (Lippe) hat den gefallenen Söhnen der Gemeinde zu Ehren eine schon halb in Vergessenheit geratene Chororgel aus der Spätrenaissancezeit — durch Fr. Klaßmeyer, Lemgo — zu neuem Leben erwecken lassen. »Lange schwieg ich, in hoffender Zeit kam neu mir die Stimme! Sie töne zu Ehre den Männern, die starben für Heimat und Herd!« Das Gehäuse der Orgel, ein Schmuckstück der Chorwand im nördlichen Seitenschiff, zeigt auf kunstvoll verzierten Holzfeldern die Namen der Gefallenen. Die Wiederherstellung der Orgel — unter Mitwirkung von Landeskirchenrat Dr. Mahrenholz — zeitigte die Entdeckung, daß dieses Instrument als wertvolle Seltenheit komplizierte »Springladen« besitzt, eine Windladenbauart, die wegen ihrer klangtechnischen Vorzüge von der »Orgelbewegung« unserer Tage als nachahmenswert erkannt wurde.

Ein »klingendes Ehrenmal« eigener Art hat sich die Lüneburger St. Johannis-Gemeinde geschaffen. Die Johanniskirche birgt in prächtigem Barockgehäuse eine zuletzt durch E. F. Walcker & Cie. erneuerte, in ihrem Kern aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammende Orgel, die durch das Wirken des Orgelmeisters Georg Böhm berühmt geworden ist; auch Johann Sebastian Bach wird sie möglicherweise während seiner Lüneburger Jugendjahre gespielt haben. Diese »Böhm-Bach-Orgel« ist, einem Gedanken des derzeitigen Johannisorganisten Carl Hoffmann entsprechend, um eine als Fernwerk eingerichtete »Totengedächtnisorgel« erweitert worden. Zinnerne Gravierungsringe, von denen einige Pfeifen des Fernwerks umgürtet sind, lassen den Charakter des Totenehrenmals erkennen. Die Gravierungen geben Kunde von den Toten, vornehmlich Gefallenen des Weltkrieges, zu deren Gedächtnis Orgelpfeifen gespendet worden sind. Die »Totengedächtnisorgel« fand in der mit der Orgelbühne auf gleicher Höhe gelegenen Barbarakapelle Aufstellung; derselbe Raum soll später außerdem eine ebenfalls aus Pfeifenspenden zu beschaffende »Verstärkungsorgel« aufnehmen.

Der Gedanke, die Gefallenen des Weltkrieges in »Helden-Gedächtnis-Orgeln« zu ehren, ist gewiß wohl auch noch an anderen Stellen verwirklicht worden, wenn diesen »klingenden Ehrenmalen« dann auch zumeist nur örtlich begrenzte Bedeutung zukommen dürfte. Gleichviel, ob im Äußeren monumental oder schlicht, ob im Klangbild neuzeitlich oder dem Barockideal gemäß, diese »Helden-Gedächtnis-Orgeln« sind ein Symbol von lebendig wirkender Größe.

CARL MUCK UND DIE DEUTSCHE MUSIK

Einige nachträgliche und nachdenkliche Betrachtungen zum 75. Geburtstag des großen Dirigenten *Carl Muck*, der, wie erinnerlich, am 22. Oktober von der gesamten Presse festlich begangen worden ist. Als besondere Ehrung empfing Carl Muck seitens der Reichsregierung, vertreten durch Reichsminister Dr. *Goebbels*, ein überaus herzliches Glückwunschtelegramm, das »die unschätzbaren Verdienste« des deutschen Orchestererziehers und Musikkünders würdigte. Von der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft, deren bedeutender Ruf so eng mit der Person Carl Mucks verknüpft ist, wurde dem Jubilar die Ehrenmitgliedschaft verliehen. Und aus wieviel Herzen ehemaliger Zuhörer Carl Mucks ist an jenem Tag im Nachklingen einer Beethoven-Sinfonie oder eines Wagner-Erlebnisses ein schlichtes, inniges Dankeswort zu ihm emporgestiegen. Es ist tatsächlich so, daß die Gestalt Carl Mucks die Geschichte der deutschen Musik seit Wagner repräsentiert. Der deutschen Musik, die vor dem Kriege in der Welt triumphierte, um sich dann nach demselben in engere Zirkel zurückzuziehen. Mucks persönlicher Aufstieg war in diesem Zusammenhang zuerst eine Sonnenbahn; angesichts der später veränderten Verhältnisse, die er nicht verstand und in denen er kein Heimatrecht haben konnte, wurde die Gestalt Carl Mucks tragisch.

Das Dirigentenprofil Carl Mucks ist jedem Musikmenschen, mindestens der älteren Generation, hinlänglich bekannt. Das Gesicht mit der »dinarischen« Nase, das vorgeschobene, willensstarke Kinn, die durchdringend-blitzenden Augen. Elastisch der Körper, noch mit der Bürde der Siebenzig. Muck war Korpsstudent. Von hier aus ist nur ein Schritt zum Völkischen und zum Militär. Im übrigen die Familientradition: der Vater bayerischer Ministerialrat. Seine Frau hat sich Muck aus der steirischen Landschaft geholt. Alle diese Dinge müssen einen Künstler beeinflussen. Das eigentliche Dirigentenprofil wird jedoch durch das brennendste Schlagwort der Zeit vor der Jahrhundertwende bestimmt: Richard Wagner.

Wir besitzen jedenfalls kein exakt klares Bild der Wagnerschen Interpretation von Musikwerken; einmütig aber (von Äußerungen der Wagner-Gegner abgesehen) wird ein auch die »scheinbar unwesentlichen« Details heraussteigernder Aufbau hervorgehoben. Nicht zum wenigsten wird diese Ansicht ergänzt durch Wagners Selbstzeugnisse. Diese »Größe« der interpretatorischen Gestaltung, die von »Brillanz« stark entfernt ist, wurde als Erbe von der Wagner-Schule übernommen. Hans Richter, Bülow, Mottl (allerdings manchmal zum »Al fresco« neigend) dirigierten »heroisch«. Muck ist in diese Linie einzuordnen. Durch Gewichtsbetonung etwa einer Zweiunddreißigstel-Figur ist es möglich, das Tempo ungewöhnlich zu verbreitern. Die Verbreiterung ergibt den Anlauf zu plötzlichen steilen Kurven und zu einem heftig kontrastierenden Tempowechsel. Wer von Muck Beethoven (besonders die »Eroica«) oder Bruckner gehört hat, sieht diese Kennzeichen der Wagner-Schule deutlich vor sich. Aus solcher »friderizianischer« Genauigkeit erwuchs, wie von Bayreuth-Besuchern begeistert geschildert wird, Mucks berühmter »Karfreitagszauber«.

Für die deutsche Musik hat Carl Muck 1889 in Petersburg geworben. Der wandernde Theaterdirektor Angelo Neumann machte die Russen mit dem »Ring« bekannt; ein Glasunoff und Rimsky-Korssakoff machten sich damals auf den Muck-Proben ihre Notizen. Bis zu seinem Ausscheiden 1912 hat Carl Muck in Berlin, zunächst als Hofkapellmeister, nachher als preußischer Generalmusikdirektor (eine enorme Würde ehemals, wieder annähernd erreicht von der Würde des heutigen »Staatskapellmeisters«) 20 Jahre kaiserlicher Musikpolitik erlebt. 1894—1911 ist sein Name verbunden mit den Schlesischen Musikfesten. Schließlich die international belichteten Stationen Wien, London, Boston.

So lange waren Muck und der Glanz deutscher Musik eins; dann der Umschwung. Die Internierung im deutschlandfeindlichen Amerika (16 Monate in einer Meßbaracke, zusammen mit 4000 bis 5000 Männern, darunter die Kapelle des Tsingtauer Seebataillons) war ein kleines Leiden. Hingegen hat der Anblick des Nachkriegsdeutschland, vor allem des damaligen Berlin, Carl Muck am Herzen gefressen. Das Endkapitel in Mucks Dirigentenlaufbahn beginnt, angefüllt mit traurigen Erfahrungen. Gewiß, er besitzt auch nach dem Krieg in Deutschland seine ihm unzertrennliche Gemeinde — die Berufung nach Hamburg 1922, die verschiedentlichen Gastspiele, zum Beispiel in München, Berlin, seine Treue zu Bayreuth bekunden es: doch hat man Muck die Stellung eines deutschen Musikgeneralissimus angeboten? In Interviews mußte er sich gegen falsche Pressemeldungen verteidigen. Seine Leistungen wurden von neuen »Sternen« (meist sehr undeutscher Abkunft) verdunkelt.

Ein tragisches Schicksal für Carl Muck und ein schmerzlicher Verlust für uns, daß ihm nicht mehr die Jugendkraft beschieden ist, sich voll und ganz in den Dienst des neugeeinten Deutschland zu stellen. Man könnte Carl Muck wahrlich gut gebrauchen.

Alfred Burgartz

EINE NEUE MUSIK ZUM »SOMMERNACHTSTRAUM«

ZWEI KOMPOSITIONSAUFTRÄGE DER NS-KULTURGEMEINDE

»Der Sommernachtstraum« von Shakespeare ist auf dem Gebiete des Dramas eines der größten Sinnbilder der germanischen Welt, in der die Volksfreude auf eine höhere Ebene gehoben ist. Wir haben bis heute noch keinen deutschen Dichter aufzuweisen, der sich mit dem Adel dieser volksmäßigen Gestaltung Shakespeares messen kann. Sein »Sommernachtstraum« ist im Laufe der Jahrhunderte Bestandteil deutscher Kunst geworden und hat die deutschen Dichter und Denker zu allen Zeiten beschäftigt. Aber auch die Komponisten haben sich durch dieses nächst dem »Sturm« musikalischste Schauspiel Shakespeares immer wieder anregen lassen.

Wenn die NS-Kulturgemeinde durch ihren Amtsleiter Dr. *Walter Stang* als ersten Kompositionsauftrag eine neue Musik zu Shakespeares »Sommernachtstraum« bestellt, so will sie damit gleichzeitig einen durch die nationalsozialistische Revolution herbeigeführten »Notstand« beseitigen. Denn die Musik Mendelssohns ist im Dritten Reich mit den unumstößlich und kompromißlos gültigen Gesetzen vom Primat der Rasse und des Blutes nicht mehr zu verantworten. Diese Musik ist genialisch, aber unbeschadet ihrer musikalischen Werte ist sie für eine völkische Kulturbewegung untragbar. Sie vereinigt das Sentimentale, Phantastische und Komische in originaler Einheit. Heute sehen wir das Lustspiel mit anderen Augen und lehnen die sentimentale Deutung Mendelssohns mit ihrer gewissen Zerbrechlichkeit und dem Liebäugeln mit dem »Hoftheater-Ballett« ab. Shakespeare ist als Dichter viel stärker als die opernhafte Vertonung Mendelssohns zuläßt, die häufig auf das Werk drückt.

Wie die Geschichte der Komposition zeigt, gibt es verschiedene Standpunkte des musikalischen Angriffs auf ein Werk. »Der Sommernachtstraum« ist so reich an Gegensätzlichkeiten, daß der musikalischen Auslegung ungezählte Möglichkeiten offen stehen. Wie man es nicht machen soll, zeigte kürzlich der durch kabarettistische Chansons sattsam bekannte *Edmund Nick* im »Theater des Volkes«. Wenn die NS-Kulturgemeinde den Auftrag an zwei Komponisten, *Julius Weismann* und *Rudolf Wagner-Regeny*, gleichzeitig erteilt, so berücksichtigt sie damit den Generationswandel. Weismann ist als Romantiker in wesentlich arteignen Werken fest in der deutschen Kultur verwurzelt, Wagner-Regeny hat in seinem bisherigen Schaffen bereits zukunftskräftige Keime entwickelt, die in der demnächst in Dresden zur Uraufführung gelangenden

Oper »Der Günstling« dramatisches Leben atmen. Beide Komponisten haben den Auftrag angenommen.
Ein besonderes Kompositionsprogramm ist nicht vorgeschrieben. Nur wird im Interesse der theatralischen Wirkung Wert darauf gelegt, daß in der Musik ein Vorspiel, ein Rüpel-Tanz, eine Elfenmusik und ein Hochzeitsmarsch enthalten sind. Dem Komponisten bleibt es freigestellt, ob er eine kammermusikalische Besetzung oder ein großes Orchester wählt.
Auch die Auftraggeber wissen genau, daß Kunstschöpfungen nicht »befohlen« werden können. Die NS-Kulturgemeinde als Treuhänderin der nationalsozialistischen Kulturarbeit erblickt ihre Aufgabe nicht allein in der Pflege und Vorbereitung künstlerischer Werte, sondern erst recht in der Anregung des künstlerischen Schaffens auf allen Gebieten. Sie lehnt Preisausschreiben ab, weil hier kaum ein positiver Gewinn zu erzielen ist und die Teilnehmer durch die Aussicht auf einen möglichen materiellen Erfolg häufig ihre Persönlichkeit verleugnen. Außerdem steht der bei solcher Gelegenheit erzielte Gewinn in keinem Verhältnis zu dem zwangsläufig herbeigeführten Kräfteverschleiß. Anders bei Aufträgen! Hier schafft schon das Gefühl, daß man von einem Künstler etwas erwartet, ihm Vertrauen schenkt und daß ein Echo zur Aufnahme bereit steht, einen Strom von Impulsen, die die Hoffnung auf Segen rechtfertigen.

Friedrich W. Herzog

DAS BREMER BACH-FEST

Von FRITZ PIERSIG-BREMEN

Das *21. Deutsche Bach-Fest* fand in diesem Jahre vom 6. bis 8. Oktober in Bremen statt. An sich weiß die Hansestadt schon dank ihrer eigen gehaltenen Musikpflege den in ihr stattfindenden Musikfesten ein eigenes Gepräge zu geben. Das Bach-Fest erhielt darüber hinaus dadurch ein besonderes Profil, daß zum ersten Male für die Durchführung eines Festes der *Neuen Bach-Gesellschaft* nicht, wie meines Wissens bisher stets, irgendwelche städtischen oder staatlichen Musikstellen mit- oder voll verantwortlich zeichneten, sondern allein die *Bremer Domgemeinde.* Damit blieben zwar wichtige Kräfte des bremischen Musiklebens unberücksichtigt. Aber es fragt sich, ob das ein Schade sei, wo es heute bei einem Bach-Fest weniger darauf ankommt, möglichst zahlreiche Kräfte der Feststadt herauszustellen, als darauf, daß wir in dem Ringen um Bach und um seine Stellung im deutschen Kulturbewußtsein einen Schritt vorwärts kommen. Gewiß, die Versuche, Bach sogar mit seinen Passionen in den Star-Kult unseres Konzertlebens einzubeziehen, sie bewußt oder, weil's »saisonmäßig« sich gerade so traf, aus ihrem Kirchenjahr-Rahmen zu lösen, sind nicht allzu weit gediehen. Aber es ist begrüßenswert, daß in Bremen durch Zusammenfassung an einer, der Grundhaltung Bachscher Musik nun einmal gemäßen Stelle die ganze geistliche und weltliche Mannigfaltigkeit des Altmeisters sich in dem Rahmen auswirken konnte, in dem er selbst gewirkt hat und der seinem gesamten Schaffen unverrückbare Grundlage gewesen ist. Die Begriffe »kultisch« und »sakral« umreißen diesen Rahmen zu eng; doch auch, wenn Bachs Musikantentum die fröhlichen Bezirke weltlicher Musizierlust meistert, spürt man aus jedem Ton die »gläubige« und »fromme« Kirchengebundenheit in einer Selbstverständlichkeit, wie sie uns heute sicher ungeläufig ist, vielleicht aber wieder erstrebenswert scheint.
Der Kantatenabend und die Aufführung der H-moll-Messe zeigten — was die Bach-Kenner längst wissen —, daß diese Werke wirklich nur im Kirchenraum ihre letzten Möglichkeiten entfalten können; jede artistisch noch so vollkommene Darbietung im Konzertsaal vermag sie ihnen kaum zu entringen. Allerdings zeigte *Richard Liesche*, der Leiter des ganzen Festes, daß der Stil der Werkwiedergabe in der Kirche anders

sein muß als im Konzertsaal. Seine zurückhaltende Gestaltung der solistischen Teile beider Abende ließ anfangs den Eindruck aufkommen, als ob der Bremer Domchordirektor, der geborene Chorführer und Chorerzieher, den Solo- und Orchesterpartien gegenüber nicht die gleich glücklich ausschöpfende Hand hätte. (Nur der beckmessernde Merker würde am ersten Abend ihm einige unglückliche Zufälle, vor allem in den immer noch furchtbaren konzertierenden *Corni*, ankreiden.) Aber mir scheint doch die überlegene Absicht erkennbar, die persönliche Gestaltung dem Rahmen des Gesamtwerkes einzuordnen, allzu subjektive Färbung der solistischen Teile abzutönen auf ein das Werk jeweils allgemeingültig durchströmendes Gleichmaß. Hier einmal vorzustoßen schien notwendig. Denn allmählich hatten wirtschaftliche und geschmackliche Entwicklungen auch in der Kirche den Typ des stilsicheren und bewußten Oratorien- und Kirchensängers durch den Bühnensänger mehr und mehr verdrängt. Damit hatte aber eine Entwicklung angesetzt, die schier unmerklich z. B. gerade in Bachschen Solopartien (Jesus, Evangelist!) die schöne und edle Leidenschaftlichkeit durch Pathos in Tongebung und Gestaltung abzulösen drohte.

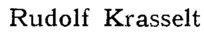
Wer hier einzuhalten versucht (wobei Liesche vortrefflich durch *Amalie Merz-Tunner*, *Henriette Lehne*, *Heinz Marten* und *Karl-Oskar Dittmer* [statt diesem in der Messe: *Paul Gümmer*] unterstützt wurde), berührt sich engstens mit den Bemühungen, die seit längerem im Instrumentalen von extensiver zu intensiver Bachgestaltung vorzudringen versuchen. Selbstverständlich, daß Liesche in Orchesterkonzert und Kammermusik den gleichen Kurs steuerte, wodurch diese beiden Veranstaltungen sich inhaltlich und stimmungsmäßig allerdings ziemlich nahe rückten. Natürlich konnte der intime Zug der Kammermusikfolge in der altehrwürdigen Rathaushalle besonders trefflich ausschwingen, aber die ganze Art, in der Liesche feingliedrig das Orchesterkonzert aufbaute, hob diese Veranstaltung doch aus dem Rahmen heraus, den unser Sprachgebrauch Hilm noch zuweisen möchte. An sich ist das Widerspiel zwischen den drei Cembali und dem Streichorchester im D-moll-Konzert, die entzückende Sopran-Kantate »Non sa che sia dolore« ebenso »Kammerkunst« wie die grandios-gedrängte C-dur-Soloviolinsonate *(Georg Kulenkampff)*; doch auch das 2. Brandenburgische Konzert und die reizende Gelegenheits-»Serenade« »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«, die trotz ihrer H-moll-Messen- und Weihnachtsoratorium-Anklänge von ergötzlicher Diesseitigkeit ist, schlossen sich hier — eben durch Liesches überlegene Gestaltung — ganz zwanglos ein. Der Abstand vom Kammerkonzert wäre verschwindend gering geblieben, wenn nicht die starke Verwendung alter Instrumente der Veranstaltung in der Rathaushalle eine besondere Note gegeben hätte. Allerdings ohne auch nur einmal (wie gelegentlich immer noch befürchtet wird) die Vermutung aufkommen zu lassen, als solle mit solch historisierender Besetzung »nichts erzielt werden, als der Eindruck von einem Musizieren im Zeitalter Bachs«. Weit gefehlt! Ja, es war sogar merkwürdig, daß Johann Christians Es-dur-Fagott-Konzert, auf einem nach einem derzeitigen Original gebauten Fagott geblasen, eher als eine spielerische Kuriosität anmutete, während gerade die Blockflöten-Gambe-Cembalo-Begleitung in der Sopranarie »Schafe können sicher weiden« aus Joh. Sebastians Jagdkantate eine schier zeitlos freundlich-zarte Innigkeit aufleuchten ließ. Auch das aus dem 4. (G-dur) Brandenburgischen hervorgegangene F-dur-Konzert für Cembalo mit Blockflöten und Streichorchester konnte in dieser klanglich-zarteren Besetzung all seine konzertante Energetik voll entfalten. (Hier übrigens in dem von Bach statt der Solovioline eingearbeiteten Cembalopart ganz ausgezeichnet *Hugo Distler*, dessen ausgeprägtes Spiel man gern in einer größeren Soloaufgabe sich hätte bewähren sehen!). Wo alte Instrumente an anderen Stellen des Bach-Festes auftraten, überzeugten sie nicht immer gleich glücklich. So konnte das *Violoncello piccolo (August Wenzinger)* sich nicht recht durchsetzen. Mochte hier durch großes Orchester, Chor usw.



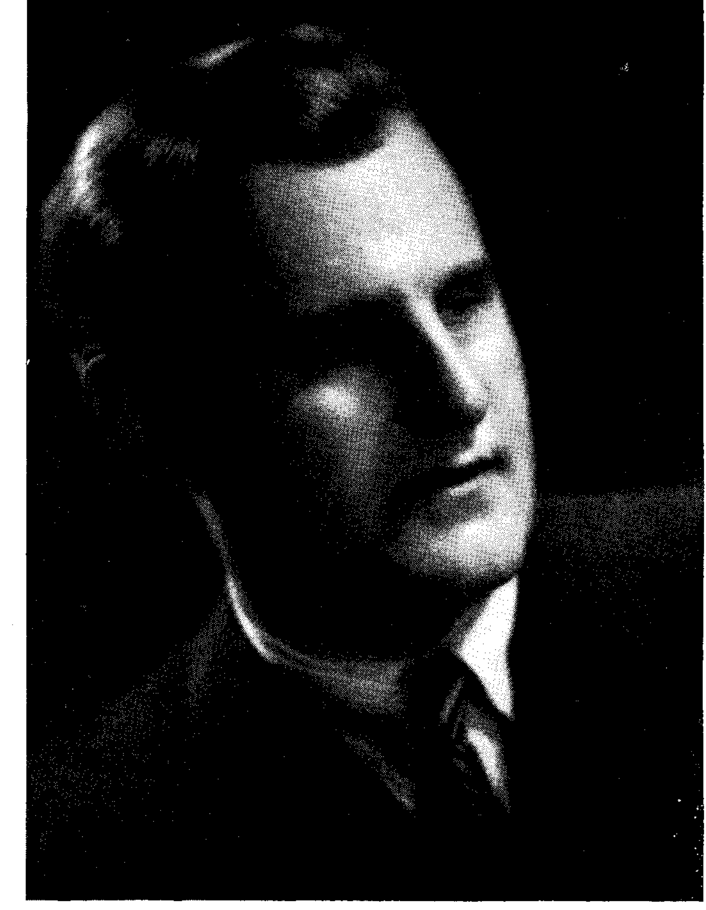
Die Heldenorgel im Bürgerturm der Feste Geroldseck-Kufstein (Tirol)

In dem Turm (Bild links) ist die Orgel eingebaut; in dem kleinen Häuschen am Fuß der Burg steht der Spieltisch. Ein auf der Abbildung nicht sichtbares Bleikabel läuft im Freien vom Spieltischhäuschen zur Orgel. — Das Bild oben zeigt eine Innenansicht der Orgel; durch die geöffneten Jalousien kann man nach Kufstein hinunter sehen.

(Die Wiedergabe der Bilder erfolgt mit Erlaubnis der Orgelbauanstalt E. F. Walcker & Cie., Ludwigsburg.)



Rudolf Krasselt



Carl Hauß

vorher ein zu großer klanglicher Abstand festgelegt worden sein, den das Violoncello piccolo nicht recht überspannen konnte, so ordnete sich die Wiedergabe von Michael Praetorius' doppelchörigem »Mitten wir im Leben sind« als ein Kabinettstück vortrefflichen Musizierens in die Motette ein. Deren achtstimmiges Stimmengeflecht hatte Liesche (wohl in eigener Bearbeitung) flüßig, plastisch und wohlabgewogen in Vokal-, Blockflötenparte und Orgelpositivstützung aufgelockert. Die starke Berücksichtigung alter Instrumente — auf einem Bach-Fest wohl zum ersten Male — muß als ein besonderes Plus des Bremer Festes gebucht werden.

Hätte auf die Entwicklung, wie sie bisher nachweisbar, »jugendbewegtes« Anderswollen und dekadenter klanglicher Snobismus auch nur annähernd den Einfluß, den ihre Widersacher immer wieder wahrhaben wollen, hätten sich die Ergebnisse schwerlich so gleichmäßig auf allen Gebieten des Bach-Musizierens durchgesetzt. Für die *Orgel* bewies es *Fritz Heitmann* in der Wiedergabe des III. Teiles der Klavierübung. Daß diese Stunde der Katechismuschoräle, auf dem mechanischsten und mittelbarsten unserer Instrumente geboten, die gestraffteste und gespannteste des Bach-Festes werden konnte, gibt zu denken. Auf der für solche Aufgaben gar nicht einmal besonders günstig disponierten Bremer Domorgel gelang Heitmann eine Wiedergabe dieses Choralzyklus, die nicht nur überraschend stilgemäß und daher in jedem Augenblick überzeugend, sondern höchst eindringlich und innerlichst aufrüttelnd war. Heitmann zeigte, daß es eigentlich gar keiner Bach-Orgel bedarf, um die Geheimnisse dieser Polyphonierungen aufleuchten zu lassen, daß es nur auf eine, allerdings ganz zielbewußte und höchst überlegen abwägende Nutzung der Mittel ankommt, die die moderne Orgel bietet. Hier waren jedoch Registrierkunst und künstlerisches Gestalten von so überragender Meisterschaft, daß musikantische und klangliche Formung in eins verwachsen zu sein schienen.

Neben diesen großen, grundsätzlichen Linien bereicherten manch reizvolle Arabesken das Programm. J. S. Bachs D-moll-Konzert für Cembalo-Solo in Gegenüberstellung mit seiner Vorlage, Bened. Marcellos Konzert C-moll für Oboe mit Cembalo und Streichorchester — nur der genauere Kenner konnte hier der eindeutschenden Bachschen Übertragung in Einzelheiten folgen. Erschien Altnicols, im Verhältnis zur Länge wenig ergiebige Motette »Befiehl du deine Wege« nicht durchaus notwendig, so weckte S. Calvisius' achtstimmiges »Zion spricht« den Wunsch nach mehr dieser charakterhaften vorbachischen Kunst, die Meister Johann Sebastian in ihres Wesens Kern ja auch wesentlich näher steht als mancher Zeitgenosse und Nachfahr. Barocke Größe und Bewußtheit liegt uns heute näher als Empfindsamkeit und Galanterie.

Hauptträger des musikalischen Geschehens war der *Bremer Domchor*, der mit H-moll-Messe, fünf Kantaten, fünf Motetten, Buxtehudes Missa brevis und J. S. Bachs Sanctus aus der D-dur-Messe schier Übermenschliches leistete, ohne daß bei der meisterlich musizierenden Schar auch nur die geringste Ermattung spürbar wurde: eine technisch und geistig gleich überragende Leistung, die den Domchor berechtigt, in noch stärkerem Maße als bisher Künder Bachscher Kunst auch jenseits der deutschen Grenzen zu sein. Trugen die bewährten Solisten des Staatsorchesters die meisten obligaten Soli, so verdienen *Wilhelm Evers, Grete Goette* und *Käthe van Tricht* besondere Erwähnung als wackere Continuisten, darüber hinaus G. Goette als beherrschte Cembalistin und K. v. Tricht als vielversprechende junge Cembalo- und Orgelmeisterin. *Richard Liesches* Gestaltungskraft schien mit jeder neuen Aufgabe zu wachsen, schließlich über das hinaus, was man bisher an ihm liebte und bewunderte. Über aller prachtvollen Einzelleistung bleibt vor allem sein Verdienst, daß er das ganze Fest in eine Atmosphäre zu heben wußte, die überall bereits etwas von dem ausstrahlte, was Dr. h. c. *Wilhelm Schäfer*, in mehr dichterischer Schau als vom Gegebenen bestimmt, als verpflichtende Aufgabe der kommenden Bach-Pflege zuwies.

DER KOMPONIST HANNS KLAUS LANGER

Ein Stoß Notenmanuskripte. Die klingende Ernte eines Musikschaffenden von etwa 30 Jahren. Ein paar Männerchorlieder aus der Frühzeit sind sogar gedruckt (Heidelberg, Karl Hochstein). Die übrigen Werke sind wenigstens da und dort aufgeführt worden. Eine große Kantate soll jetzt in Berlin im Januar unter Rudolf Schulz-Dornburg kommen. Es ist also für dieses junge Talent Interesse vorhanden.

Hans Klaus Langer wurde in Tost (Oberschlesien) geboren. Erster Unterricht beim Vater, einem Lehrer. Dann intensivere Unterweisung in Gleiwitz bei Musikdirektor Franz Kauf. Der Drang der Jugend meldet sich. Es folgen die üblichen Theaterwanderjahre (»Kapellmeister«), bis im Jahre 1929 ein Unterschlupf bei Paul Juon in Berlin, nachdem bei Franz Schreker möglich wird. Schreker nimmt den Zögling noch mit in die Meisterklasse der Akademie der Künste bis zur Pensionierung.

Künstlerisch — soviel ist bis jetzt sichtbar — gehört Hanns Klaus Langer zu jenen Produzierenden, die sich unter Mühsal und Leid ihren eigenen Weg selber suchen müssen. Die 1928 gedruckten »Traumlieder« für Männerchor oder die »Nachtschattenlieder« für gemischten (Kammer-)Chor sind, so reich die Stimmung ausschwingt, ein knabenhaftes Erlebnis Richard Wagners Tristan. Dazu impressionistische Tönungen. Die nicht leicht zu singenden »Vier Madrigale nach Dichtungen von Jos. Amberger« (für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella) und die »Drei Madrigale« (für vierstimmigen a cappella-Männerchor) wirken stellenweise lohengrinartig; auch Erinnerungen an Palestrina. Dennoch ist die Harmonik viel fortschrittlicher. Man ist nur verblüfft, wie es — vielleicht sein Glück? — ein Angehöriger der jungen Generation fertig bringt, die »unsentimentale«, kontrapunktische Richtung der letzten Musikentwicklung zu meiden und ein Jahrzehnt glatt zu überspringen. Mit Instrumentalwerken, die mehr sind als begabte Schularbeiten, wird die erreichte Stufe des Könnens geprüft. Aus der Frühzeit ein Streichquartett Nr. 1 (Werk 8), mit Fuge; dem »Dresdener Streichquartett« gewidmet. Später eines Nr. 2 (Werk 17), für die »Schlesische Funkstunde«. Typisch das Ausgehen von Klangeinfällen, schon in der Einleitung »Ruhig und still«. Werk 22: das auf dem deutschen Tonkünstlerfest 1932 in Hannover uraufgeführte »Konzert für Violine und Orchester«. Die Presse hat die Vitalität dieser Musik gerühmt. Aus der »Charlottenburger Zeit« (1933) ein umfangreiches, für Hanns Klaus Langer sehr bezeichnendes Nietzsche-Oratorium »Der Einsame«. Jeder Takt eine tragisch-deutsche Generalentscheidung. Pedalisierung mit tiefen Bläsern. Packend, feierlich, trüb, sinnlich, inbrünstig-rein, abgerissenes Gestammel illustrierender Teile, Schwelgen in Kantilenen. Nietzsche würde über diese Zarathustra-Deutung lächeln. Es steht außer Zweifel, daß Hanns Klaus Langer von Natur aus eine besondere Begabung besitzt: die zum Musikdramatiker. Aber der Durchbruch zum »Stil« ist noch nicht vollzogen. Die Flamme ist noch verschüttet mit Schlacke.

Eine komische Oper »Der Liebesmagister« (geschrieben mit 21 Jahren) harrt noch des Entdeckers. Eine Tanzpantomime »Das bunte Abenteuer«, Text von Otto Krauß, kam mit gutem Erfolg im Mannheimer Nationaltheater am 14. Juni 1934. Die Musik zu dem Thingspiel des Lyrikers Kurt Heynicke, »Neurode« (ein Ort in Schlesien), hat die Augen führender Persönlichkeiten auf Hanns Klaus Langer gelenkt. Die Komposition wurde im Auftrag der Schlesischen Spielgemeinschaft für nationale Festgestaltung verfaßt; das Bergmannsmotiv »Glück auf, Glück auf« wurde — lediglich mit Blasorchester und Schlagzeug — sinfonisch verarbeitet. Augenblicklich ist Hanns Klaus Langer mit einer Nummernoper »*Astralus Illusioni*« (einer Traumgeschichte) beschäftigt.

Das nachstehende Baßsolo mit seiner liedmäßigen, echt romantischen Haltung stammt

aus der von Schulz-Dornburg angenommenen Kantate »Wunder der Flügel« (Text von Holzapfel).



Man achte auf die instrumentale Begleitung. Viel Geheimnisvolles, Flutendes ist in diesem Werk, die Harmonik ist durchsichtiger wie beispielsweise in der neuen Oper, kontrapunktische Künste sind zur Wirkungssteigerung aufgeboten. Ein Sprechchor betätigt sich neben den zur äußersten Entfaltung getriebenen Gesangschören. Ist dieses Werk für Hanns Klaus Langer die erste Station zur Reife? *Alfred Burgartz*

KIRCHENMUSIKALISCHE GEGENWARTSFRAGEN

Die Stellung und Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik im Neuen Reich bedarf größter Aufmerksamkeit und Pflege, nicht allein deswegen, weil wir um das Zusammenwirken aller geistig, kultisch und kulturell wesentlichen Kräfte kämpfen, sondern auch deshalb, weil sich die heutige Volksmusik, das Volkslied und das *völkische* Lied an einem ähnlichen Wendepunkt befinden, wie einst die Musik in Deutschland, als Martin Luther und seine Mitkämpfer daran gingen, aus musikalischem Rohmaterial den evangelisch deutschen Choral zu schaffen. Der Choral wurde die Keimzelle für Großes und Gewaltigstes. Daß er im 19. Jahrhundert seinen schöpferischen Einfluß nahezu verlor, bestätigt das Volksgericht über dieses Zeitalter.

In der Charlottenburger Eosanderkapelle sprach der Berliner Gauleiter der »Deutschen Christen« Pfarrer Dr. *Tausch* über die Fragen der Kirchenmusik. Hierbei und in einer Aussprache ergab sich folgendes: die Entwicklung drängt dazu, die Kirche in die große Volksmission einzubauen, anderseits das Evangelium dem heutigen Menschen nahezubringen. Das bedeutet kirchenmusikalisch die Pflege der deutschen geistlichen Musik und das Auslösen neuer schöpferischer Kräfte. Mit Bilderstürmen schaffen wir nichts; ein Unding, in der Volksmusik das Lehnsgut hebräischer Vokabeln auszuschalten

Natürlich bestimmt die Wahl der »musica sacra« nicht das Alter, sondern ihr Gemütswert für das Volk. Der Choral, der das Volk erfassen soll, muß ohne Süssigkeit sein; denkbar, daß eine neue Choralschöpfung, die aus unserer Zeit heraus entsteht, das kämpferische Christentum zum volksverbundenen Ausdruck gestaltet.

Um das Volk volksmusikalisch zum Gottesempfinden zu führen, haben die heutigen Kirchenmusiker mehrere Wege. Dem Chorischen als Ausdruck der Glaubens- und Volksgemeinschaft dient die singende Gemeinde; die ursprünglichen Mittel der Erfassung sind Singstunden des Kirchenchores, an denen die gesamte Gemeinde teil hat. Hier hat der volksverbundene Musikerzieher, der in der Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik gegenwärtig immer stärker hervortritt, eine geradezu volksmissionare Aufgabe im nationalsozialistischen Sinne zu erfüllen. Der nächste Weg, der ohne den vorigen nicht erreichbar wäre, ist die musikalische Vesper oder die Abendandacht. Bei ihr soll neben der Musik nur das Bibelwort zu den Menschen sprechen; keine Predigt oder geistliche Ansprache hat in ihr Raum. Es ist nicht allein ein Zug geistlicher Verinnerlichung, sondern auch ein Ausdruck nationalsozialistischer Lebenshaltung, alles eitle Selbstgeltenwollen des Predigers abzulehnen.

Mit der musikalischen Feierstunde, der Kirchenmusikandacht, wird bereits die Frage der Gottesdienstgestaltung berührt. Wir haben im Kultischen wie im Kulturellen nicht mehr die Spannfähigkeit und Tragkraft im Erleben wie vergangene Zeiten. Ein Beweis dafür haben wir in der zeitlichen Verkürzung des Gottesdienstes zu sehen. Aus diesem Grunde steht die Entscheidung: Predigt—Gottesdienst—liturgische Andacht vor einem Entweder-Oder. Ein Mittelweg bleibt nicht. Um dieses Entweder-Oder aber lebendig zu machen in Hinblick auf die volksmissionare Verantwortung müssen neue schöpferische Ausdrucksformen geschaffen werden ohne Fesseln und Rücksichten. Dazu gehören auch neue Choralmelodien und Choraltexte, die wirklich volksverbunden sind. Der Gemeindegesang muß ein Lebensgesang sein ohne Verschleppen der Zeitmaße, ein Ausdruck des wahren religiösen Volksempfindens. Wir lehnen jede falsche Volkstümlichkeit ab, die zur Sentimentalität und zum Kitsch führt. Der Aufbau und die Erfassung der Gemeinde, die Entwicklung, die die evangelische Kirchenmusik im Raume des Volkes notwendig erfährt, führt zu der Frage, in welcher Weise das Glaubensgut und die aus ihr entstandene Kirchenmusik imstande sind, die Jugend zu erfassen und geistlich einzugliedern. Die entscheidende Macht ist hierbei die völkische Jugendbewegung, vor allem die HJ.

Der derzeitige Stand der Dinge ist ungeklärt, aber er drängt zur Entscheidung. Religion und religiöse Kunst muß zum Herzen der erlebnisbereiten Jugend finden, so wie sie den freien Weg zum geistlichen Erkennen des Glaubenswerkes, insbesondere zur chorischen Pflege der volksverwurzelten evangelischen Kirchenmusik, finden muß. Dieses Finden ist eine Frage der geistlich und national entschiedenen Führung.

Zu diesen Gedankengängen, die uns hier nur hinsichtlich der Kirchenmusik zu beschäftigen haben, ist zu sagen: jenes Entweder-Oder von Predigt und Musik scheint nicht stichhaltig. Es ist richtig, unsere Aufnahmefähigkeit hat sich in gewisser Weise verringert, aber gerade durch die erhöhte Erlebnisbereitschaft ist ein Wandel eingetreten. Die Erfahrung lehrt, daß nicht allein die gesprochene und — wenn möglich — gesungene Liturgie zur Neuerschließung des Gottesdienstes beiträgt; auch die musikalisch notwendige Einbeziehung der Motette und der Kantate mit ihrem Choralgut sind ein Bindeglied zwischen Volk und Glauben. Sollte sich die Vereinigung beider Gottesdienstformen nicht anders erreichen lassen als durch eine Kompromißlösung, durch zeitliche Eingrenzung, so wäre zweifellos für die lebendige Kirchenmusik viel gewonnen. Manches Beispiel, darunter das Bremer Bach-Fest, hat bewiesen, daß in weitesten Kreisen der Gemeinde ein starkes Bedürfnis und eine tätige Bereitschaft für

die musikmäßige Auslegung des Schriftwortes vorhanden ist. Mag die Frage der Jugenderfassung zur Zeit noch ungeklärt sein: zweifellos, daß nicht allein die Zukunft der Kirche, sondern in der Zukunft der Kirchenmusik auch der Fortbestand eines wesentlichen Bestandteiles deutscher Musikkultur überhaupt mit der Verjüngung des Kirchenmusikalischen verbunden ist. Vor einer nur kunstmäßigen, nur bewußten Neuschöpfung des Chorals muß allerdings gewarnt werden. Solche Dinge lassen sich nicht erzwingen. Selbst Johann Sebastian Bach, der Vollender der evangelischen Choralkunst größten Stiles, ist mit Choralmelodien kaum noch schöpferisch hervorgetreten. Nur aus innerster Notwendigkeit schafft sich der Volksgeist in seiner Musik den ureigensten völkischen Ausdruck. *Hans Jenkner*

Hier spricht die Hitler-Jugend:

DIE KASSELER MUSIKTAGUNG 1934

»Wir spielen, um zu bauen, wir singen, um zu verkünden.« Das war das Motto, das über dem Vortrag von Dr. *Dietrich* »Musikgeschichte und Gegenwart« hinaus als Wesensrichtung über jeder Tagung stehen sollte. Von diesem Wort aus müssen wir auch die Kasseler Musiktagung (vom Arbeitskreis für Hausmusik) werten, die den Anspruch erhebt, weiten Kreisen Möglichkeiten für gemeinschaftliches Musizieren im Heim zu schaffen.

Es ist nicht nur Schuld der Technik, daß die Hausmusik mehr und mehr als Gemeinschaftserlebnis innerhalb der Familie in den Hintergrund getreten ist. Wir erleben eine Zeit, in der die Politisierung des deutschen Menschen auch ihre Forderungen an die Familie stellt. Der Abend, an dem früher der Bürger in beschaulicher Ruhe nach des Tages Last und Mühe seinen Liebhabereien nachging, wird heute großenteils für den Dienst in der Gemeinschaft ausgenutzt. Der Schwerpunkt des Gemeinschaftslebens liegt heute außerhalb der Familie in den großen Bünden der SA, SS und HJ. Auch der Schwerpunkt der Musik ist aus dem Konzertsaal und dem Haus hinausgezogen in die gemeinschaftsbindenden Organisationen. Dort wird sie nicht mehr »gepflegt«, sondern sie ist einfach notwendig für die inhaltliche Ausfüllung des Formationslebens. Damit verläßt sie die Kerzenscheinatmosphäre und wird politische Kunst, d. h. gegenwärtige Kunst. Gegenwärtig heißt damit nicht neu, sondern gegenwärtig ist die Kunst, die uns heute irgendwie anpackt und zum Erlebnis werden kann. Das vermag eine Bachsche Suite ebenso wie eine Beethovensche Sinfonie oder ein Kampflied. Letzten Endes ruht der Wertmaßstab eines Musikwerkes nicht in der Analyse eines Musikforschers, sondern in der Kraft der Lebendigkeit, die auf die Gemeinschaft der Hörenden überströmt. Von diesem Gesichtspunkt aus bejahen wir freudig die Arbeit der Hausmusikfreunde, altes deutsches Volksgut, das noch heute zu uns spricht, lebendig zu machen. Ob es Tänze von Regnart, Michael Prätorius oder Sonaten von Corelli und Händel sind, in der Schönheit des Klanges und in der einfachen klaren Form entsprechen sie gerade heute unserer Musikauffassung. Daß man versucht, die Werke in stilgetreuer Besetzung darzubieten, ist an sich begrüßenswert, nur wird es einer weitgehenden Schulung in alten Instrumenten von seiten unserer Instrumental-Lehrer bedürfen, ehe diese Besetzungsformen alten Stiles weiteren Kreisen zugänglich sind. Man sollte aber nicht unsere Altvorderen dadurch zu musikalischen Puritanern erklären, daß man sich absichtlich in der musikalischen Darstellung eine Zurückhaltung auferlegt, die ohnehin schon im Klang der alten Instrumente liegt. Man kann nicht Prätorius-Tänze in ihrer tanzfreudigen Lebendigkeit mit ernstem Gesicht und starrer Körperhaltung musizieren. Ebenso wirkten die Chöre in den geistlichen Abendmusiken durch gewollte Unpersönlichkeit eigenartig blaß. Trotzdem war man immer wieder überrascht von der Sauberkeit und Klangschön-

heit, in der hier wertvolles altes Kulturgut vermittelt wurde. Ausgezeichnete Wiedergabe fand Georg Philipp Telemanns Quartett in e-moll für Querflöte, Geige, Gambe und Generalbaß. Soweit das »Bauen«.

Wir singen, um zu verkünden! Es lohnte sich, einen Blick auf die Hörer zu werfen. Neben Kritikern saß mancher Musikliebhaber und Schlapphutträger. Das weibliche Geschlecht war besonders zahlreich vertreten. Daß die Jugend, für die ja letzten Endes hier neue Wege gezeigt werden sollten, beinahe geschlossen fehlte, gibt zu denken. Ich sehe den Grund darin: Unsere Zeit steht unter dem Eindruck des Wortes, das in der politischen Rede seinen wirksamsten Ausdruck gefunden hat. Die Jugend singt ihre Lieder nicht in erster Linie der Melodie, sondern des Wortes wegen, daß am unmittelbarsten den Ausdruck ihrer Haltung vermittelt. Dem Instrumentalspiel steht sie unbefangen gegenüber. Sobald das Wort aber in Verbindung mit der Musik auftritt, ist es für sie, soweit es nicht Musikgebildete sind, der Wertmaßstab und damit entscheidend für ihr Miterleben. Hier in Kassel wurde lediglich um der Musik willen gesungen. Das, was daneben verkündet wurde, waren Textstellen aus dem Neuen Testament, die auch heute immer wieder in ihrer symbolischen Sprache unmittelbar zu uns sprechen. Heinrich Schützens »Deutsches Konzert« mit den herrlichen Worten der Heiligen Schrift: »Es ging ein Sämann aus«, wurde zum Erlebnis. Daneben aber standen schwülstige und auf uns heute z. T. lächerlich wirkende lyrische Dichtungen, zu denen wir keinerlei Beziehungen haben, und die auch durch die allerschönste Musik nicht verdeckt werden können. Will man die Laiengemeinde durch das Lied oder den Choral am musikalischen Geschehen teilhaben lassen, wird man in Zukunft nicht in erster Linie von der Melodieführung, sondern vom Text her die Auswahl bestimmen. Wir singen, um zu verkünden!

Im zeitlichen Mittelpunkt der Tagung stand als einziges Referat »Musikgeschichte und Gegenwart« von Dr. Dietrich, Privatdozent in Heidelberg. In einem interessanten und geistreichen Kolleg versuchte der Vortragende Musikgeschichte vom Gesichtspunkt der heutigen Musikbewegung, deren inneres Leben um die Begriffe Singen und Spielen kreist, zu sehen. Er führte etwa folgendes aus:

Im musikalischen Mittelalter ging alle Musik vom Singen aus. Erst allmählich lösten sich die Instrumente vom Chorsatz zu selbständigen Formen. Nach 1585, etwa dem Beginn der musikalischen Neuzeit, hatte sich bereits eine rhetorische Stilordnung, die vom Wort ausging, und eine mechanistische, die durch Koloraturen und Verzierungen sich mehr und mehr vom Singen entfernte, herausgebildet. Im 17. Jahrhundert finden wir die Wort ausdeutende Form in den Madrigalen und Motetten, die Spiel- oder Figurenform in der Suite, Sonate, Partite. Während Schütz, der Singemeister, der Künder, der Prophet ist, müssen wir in Bach in erster Linie den großen Spielmeister, den Demiurg, den Baumeister sehen. Später verwischten sich die Übergänge zwischen Singen und Spielen, es kam zu Umkehrungen der Begriffe. Da wir heute wieder auf die Ursprungsfrage Musik zurückgehen, so erkennen wir wieder klar ihre beiden Wesensrichtungen: Singen und Spielen.

Solange der Vortragende in eindringlicher Systematik seine Theorien durch die Jahrhunderte verfolgte, ging man mit. Als er in dem Bekenntnis schloß: »Wir singen heute, um zu verkünden, wir spielen, um zu bauen«, konnte man daraus ebenso einen Vorwurf gegen die Kasseler Musiktagung entnehmen. Denn hier wurde gebaut, und zwar mit wunderschönen Steinen, aber nicht verkündet. Ein kleiner Kreis von Musikliebhabern trägt kostbares Musiziergut aus alter Zeit zusammen und musiziert es mit innerer Freude. Soll aber dieses Gut hinausgetragen werden in das heute singfreudige Volk, dann darf man nicht allein in Tönen bauen, sondern dann muß man Musik und Sprache künden lassen von der ewigen Gegenwärtigkeit deutscher Kunst.

Helmut Majewski

MAGDEBURGS WAGNER-JUBILÄUM

100 JAHRE NACH WAGNERS EINZUG IN DIE STADT

Der Wagner, den die Stadt Magdeburg am 20. und 21. Oktober feierte, ist nicht der Musikdramatiker mit den weltumspannenden Werken, sondern der noch kaum bekannte junge Musikdirektor, der von 1834 bis 1835/36 im alten Theater der Stadt als Opernchef wirkte. Das Haus in der Dreiengelstraße, das vor hundert Jahren der Bühnenkunst gehörte, ist jetzt eine Turnhalle. Sie wurde für einen Sonntagmorgen festlich hergerichtet; und zur Büste des Turnvaters Jahn, der sonst auf die Recks und Barren herunterschaut, gesellte sich, nachdem die profanen Geräte von den Wänden entfernt waren und nachdem an der Frontseite des historischen Raumes eine Art Baldachin für das Städtische Orchester errichtet war, jetzt eine Büste des Meisters, der bald über Magdeburg hinausgewachsen ist. Er hat sich über die zwei Magdeburger Spielzeiten, während deren ihn, in seinen Lehr- und Wanderjahren, das Geschick an die Elbe verschlug, nicht übertrieben günstig geäußert. Aber wenn ein Ort sich redlich und mit Erfolg bemüht hat, durch Generationen hindurch auszugleichen, was damals der — wohlgemerkt! — unbekannte Mann erfuhr, dann ist es Magdeburg. Die Wagnerfreudigkeit dieser Stadt war bis in die letzte Zeit hinein am Barometer der Programme und der Besuchsziffern im Theater- und Konzertsaal abzulesen. Dieses und ähnliches wurde in mancherlei Reden nachdrücklich betont. Und die letzten beiden festlichen Tage lieferten einen neuen Beweis für die Verbundenheit der Stadt mit dem großen Deutschen Wagner.

*

Zwei Jubiläen trafen zusammen. Denn auch der Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen, der in seiner von Marie Charlotte Siedentopf geleiteten Ortsgruppe viel für das Werk und die Idee Bayreuth getan hat, beging einen Erinnerungstag, den Tag seines 25jährigen Bestehens, und erneuerte sein Treuegelöbnis, das ein Arbeitsgelöbnis ist. Mit dem Kaufmännischen Verein vereinigten sich der Richard-Wagner-Verband und die Vertreter der Kunst und der Behörde im »Magdeburger Hof«. Bei dieser Gelegenheit wies Oberbürgermeister Dr. *Markmann* darauf hin, wie sehr die Geschichte eines Kulturvereins zugleich auch Stadtgeschichte ist.
Er übernahm am nächsten Mittag eine Tafel in die Obhut der Stadt, die ihm von M. Ch. Siedentopf im Namen der Ortsgruppe des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen anvertraut wurde. Am Hause Breiter Weg 34 verkünden die Goldbuchstaben nunmehr, daß dort Richard Wagner von 1835 bis 1836 gewohnt hat. Die kleine, schlichte Feier, zu der Meistersinger-Musik einer Reichswehrkapelle erklang, schloß mit einem Sieg-Heil auf den Führer und mit den Nationalhymnen.

*

Eben erst hatte das Städtische Orchester in der Dreiengelstraße die Gäste mit dem Meistersinger-Vorspiel entlassen. Aus einem Raum, der zu dem Haus am Breiten Weg noch die besondere Beziehung hat, daß die Oper »Das Liebesverbot«, geschrieben in der Hauptstraße Magdeburgs, ihre erste und einzige Wiedergabe eben in seinen Mauern erlebte. Diese Premiere damals brachte — die wichtigste Feststellung! — zum erstenmal ein Wagnerwerk auf die Bühne. Überhaupt war das ganze Programm des Morgenkonzertes im alten Stadttheater reich an lebendiger Historie. Denn sowohl die Don Giovanni-Ouvertüre, die an der Spitze der Darbietungen stand, hatte ihre besondere Bedeutung — Kapellmeister Wagner eröffnete damals mit dem vergötterten Mozart seine erste Spielzeit —, als auch die übrigen Stücke, Ouvertüre und Duett aus dem »Liebes-

verbot« und schließlich die Columbus-Ouvertüre an Ort und Stelle entstanden, waren mit Lokal- und Musikgeschichte getränkt. Die Musik zum »Liebesverbot« bewegt sich noch ganz in italienischen Bahnen, ist jedoch, wie die den »Holländer« vorausahnende Columbus-Ouvertüre, zugleich kräftigste Talentprobe eines Werdenden.

Auf die Wichtigkeit der Magdeburger Entwicklungsjahre, die viel zur Klärung und Läuterung des jungen Musikers und Menschen Wagner beigetragen haben, wies Dr. *Erich Valentin* hin, der den geschichtlichen Rückblick gab. Er sprach auch vom langsam, »fast unbewußt« erwachenden Bekenntnis zum Deutschtum in dieser Musik, genau wie Oberbürgermeister Dr. Markmann, der die Begrüßungsansprache hielt, das Nationale betonte. — Ein paar aus den Jugendkompositionen geschöpfte frische Worte steuerte Generalmusikdirektor *Erich Böhlke* bei. Er gestaltete als Dirigent, mit dem Städtischen Orchester und den Sängerinnen *Ingeborg Stein* und *Milly Stolle*, das ganze Konzert zu einem ebenso schönen wie würdigen Dienste am Jugendwerk des Mannes, der vor hundert Jahren, im gleichen Raum und im gleichen Amt wie Böhlke, die musikalischen Geschicke der Stadt Magdeburg betreute.

*

In eine Festaufführung des »*Rienzi*« im neuen Stadttheater klangen die beiden Tage aus. Der »Rienzi«, der seit Beginn dieser Spielzeit im Aufführungsplan steht, gehört zu den großen repräsentativen Taten der Magdeburger Oper. Er hat unter Erich Böhlkes klar aufbauender und machtvoll steigernder Leitung festlichen Glanz. Die Inszenierung stammt von *Hubert Franz*, der die Solisten und die prächtig studierten Chöre äußerst eindrucksvoll miteinander und gegeneinander führt. Es entstanden optische und akustische Eindrücke von zwingender Kraft, zumal die wesentlichen Partien mit dem Münchener Heldentenor *Marius Andersen* (Rienzi) und *Charlotte Boerner* (Irene) und *Milly Stolle* (Adriane) ausgezeichnet besetzt waren. Die Massenszenen, für die außer dem Theaterchor die aus Liebhabersängern gebildeten Mitglieder des Städtischen Chores und des Lehrergesangvereines eingesetzt waren, bedeuteten künstlerische Höhepunkte von zwingender Realistik.

Also wurde auch dieses von einer Ansprache des Gaukulturwartes und Theaterdezernenten Dr. *Donath* eingeleitete Finale des Magdeburger Wagner-Jubiläums ein voller Erfolg, dank der geschlossenen Leistung der Oper, die an diesem Abend die Wichtigkeit der Kulturarbeit in der Provinz durch die Tat aufs neue unter Beweis stellte.

Günter Schab

MÜNCHNER URAUFFÜHRUNGEN

Von OSCAR VON PANDER-MÜNCHEN

ARTHUR PIECHLER: »DAS TAGEWERK«

Zur Ehre des deutschen Bauern, der uns mit Pflug und Sense unser täglich Brot vermittelt als der erste Handlanger des lieben Gottes, erklingt dieses Werk. Als Dank dem Manne, der den Samen in die Scholle senkt und zur Ernte die Garben bindet, der am nächsten dem Herzen der Natur ihre Vielfalt und ihren Wechsel am unmittelbarsten miterlebt. Ein Festgesang zum Erntedankfest, mit dem der heutige Nachgeborene sein Werk darbringt, wie einst unsere Urahnen das Weiheopfer in urwüchsigem Brauchtum. So schließt sich die Reihe. Gebunden ist die Garbe, Erntespruch und Erntegesang können nun erklingen. In dem ewigen Rhythmus des Tagewerkes läuft im größeren Schritt auch Jahr

und Leben ab, werden Geburt und Tod des Menschen gleichfalls in das Entstehen und Vergehen des Lichtes mit eingeschlossen — in der ganzen Buntheit des bäuerlichen Lebens.

Das Buch von *Richard Billinger* gibt das Markige und Eckige des Bauerntums wieder. In knappen Bildern zieht das Leben des Bauern — Glaube und Arbeit — vorüber. Seinen Dunstkreis bezeichnen Gottesnähe und Einfachheit.

»Wir Bauern dulden keinen Spott
an unserm Herrn und Helfer Gott!«

Erdgeruch von aufgebrochener Scholle ist zu spüren, wenn der Pflüger »den Tod begräbt vor der Sonne Altar« oder wenn der Bauer zur Ernte Abschied nimmt von seinen heiligen Ähren. Mittags, wenn der Glockenhammer zwölf ausschlägt, jubelt Gott auf seinem Herrscherthron. Abend, Herbst und reifendes Menschentum fließen ineinander. Nach tanzfrohem Feierabend — Freund Hein tanzt mit! — verklingt die Welt im Scheiden des Lichts diminuendo bis zum Tod des alten Bauern. Doch nur der einzelne stirbt, das ewig sich erneuernde Leben aber triumphiert. Die Glockenbuben freuen sich an dem Geläut, und sieghaft klingt der Schlußvers:

»Die Sonne, die muß scheinen,
Ob Mann und Weib auch weinen!
Die Glocken klingen klar.
Und an dem Strang wir stöhnen,
Auf daß sie jubeln, dröhnen,
Und allem Leide höhnen,
So heut wie immerdar.«

Wie es der Natur des Bauern entspricht und wie die Worte sich bieten, ist auch die Musik eckig und herbe. *Arthur Piechler* hat irgendwie kompliziertere Harmonik fast ganz vermieden. Ausgiebigere Chromatik tritt nur an zwei Stellen hervor: im Zwischenspiel »Morgengrauen« und beim Tod des Bauern, die beide nicht zu den stärksten des Werkes gehören. Innerhalb einer streng durchgeführten Diatonik aber läßt der Komponist die musikalischen Linien außerordentlich selbständige Wege wandeln. Die rücksichtslose Freiheit der Stimmführung, die stellenweise natürlich beträchtliche Härten und Reibungen mit sich bringt, kommt dagegen der Polyphonie sehr zustatten. Zweistimmige unbegleitete Kanons fließen mit graziöser Selbstverständlichkeit dahin, als könnte es nicht anders sein. In den Fugen hört man den gewiegten Organisten heraus, manche Stücke sind wohl von der Königin der Instrumente erst auf das Orchester übertragen. In knappen fugierten und liedmäßigen Formen ist die ganze Musik gebändigt. Rein illustrative Episoden, zu denen der Text wohl verführen könnte, sind selten. Gegenüber »Sursum corda«, das mehr die pathetische Geste bevorzugte, ist »das Tagewerk« einfacher und in der Aufeinanderfolge der Bilder noch geschlossener. Die geistige Gesamteinstellung gegenüber dem Vorwurf ist bedeutender, als die Einfälle im einzelnen. In der Ausführung ist durchweg gediegenstes Können und die Handschrift des Meisters erkennbar. Die Aufführung zur Feier des Erntedankfestes in der Tonhalle entsprach der würdigen Veranlassung. Der Chor des Lehrergesangvereins, am Schluß noch unterstützt durch den Kinderchor der Städtischen Singschule, brachte mit tadelloser Phrasierung und Deklamation die herben Linien zu wohlausgeglichener Wirkung. Mit überlegener Beherrschung der Massen führte *Hans Knappertsbusch* am Pult die Vielheit der Mitwirkenden zu einheitlichem Klang. Wundervoll sangen *Maria Reining* und *Georg Haun* die Soli.

EINE BÄUERLICHE SPIELOPER

Gleichfalls aus der Welt des deutschen Bauern stammt die Spieloper *Eduard Stemplingers* nach einer Erzählung von Kobell, zu der *Gottfried Rüdinger* eine dem ländlichen Charakter entsprechende Musik schrieb: »*Tegernseer im Himmel*«, die zwar vor einem Jahr schon in Gmund in kleinem Rahmen durch die Riesch-Bühne aufgeführt wurde, jetzt aber im *Residenz-Theater* in einer vortrefflichen Vorstellung und in musikalisch und schauspielerisch richtiger Besetzung herauskam. Es ist ein echtes Stück aus dem Volk, verwurzelt in Wort und Ton dem köstlichsten Teil unseres reichen Vaterlandes, den Voralpen mit seinen waldigen Hängen und grünblauen Seen, echt bajuvarisch nicht nur dem Dialekt und der Musik, sondern auch der Seele nach. Man sollte demnach meinen, daß sich Petrus um diesen gesegneten und bevorzugten Landstrich meist mehr kümmert, als um andere Gebiete — die Tegernseer haben beispielsweise eine separate Kammer im Himmel, was von anderen Gauen nicht so gewiß ist. Das Stück spielt nämlich teils am Himmelseingang — Petrus am Telephon bezeichnet den Raum zweckmäßig als »Vorzimmer« — teils in einer Tegernseer Bauernstube. Es ist kein Himmel Michelangelos oder Dantes, es ist ein Himmel kleiner Leute, eben ein Tegernseer Himmel. Dafür gibt es auch keine Hölle, sondern goldigen Humor, der alle Fragen löst. Und der Sinn der ganzen Sache ist der: man wandelt in Tegernsee sicher und mit bedächtiger Schnelle aus der Bauernstube direkt in den Himmel, nachdem man allerdings vorher, wie im alten Märchen, den Tod überlistet hat.

Der Brandner Kaspar ist mit 70 Jahren »fällig«. Der Tod kommt ihn holen. Mit vierjährigem Kirschgeist und einer kleinen Mogelei im Kartenspiel gelingt es dem Bauern, eine Verlängerung des Lebens um 20 Jahre zu erwirken. Wie Petrus das nach mehreren Jahren bemerkt, pfeift er den Tod gehörig an. Was tun? Der Tod überredet nun den Bauern, unverbindlich mal in den Himmel hineinzuspitzen. Wie der nun seine Leute — die gefallenen Söhne und seine Frau usw. — in ihrer Seligkeit dort sieht, bleibt er auch da. Petrus, der Tod, der Bauer, alle sind zufrieden.

Die natürliche Harmlosigkeit in Text und Musik, der größte Vorzug dieses liebenswürdigen Stücks, grenzt schon an Raffiniertheit. Sie ist zum mindesten virtuos in der Behandlung der allereinfachsten Mittel. Mit wohlwollender Ironie führt Stemplinger seinen Dialog, kleine Bosheiten erheitern nur, verletzen nie. Eine Welle von Sympathie ist auf alle Figuren ausgegossen, selbst auf den unheimlichen »Boandlkramer«, den Tod. Und Gottfried Rüdinger, hier ganz in seinem Element, schreibt wahre Volksmusik — und das ist viel. Scheinbar ganz ungewollt fließt sie daher, von wirklicher Bauernmusik nur dadurch zu unterscheiden, daß hier alles an seinem Platz steht und überall das rechte Maß hat. Ansonsten, vom Jodler und Schnadahupfl bis zum Choral »lebt Tegernsee!« Verblüffend ist auch die vorzüglich getroffene »ländliche« Instrumentierung mit ihren tubabetonten Bässen und dem zirpenden Klang der Zither. Hier kennt sich Rüdinger ganz ungewöhnlich gut aus. Ein Meister des vielfachen Kontrapunktes, beherrscht er das *Primitive in gleicher Weise wie das Komplizierteste.* Vielleicht ist das die Forderung, die dem *Musiker* heute gestellt werden muß, so wie Plato einst vom Dichter verlangte, er müsse gleicherweise Tragödien und Komödien schreiben können.

Singende Schauspieler gaben das Werk vortrefflich wieder, an der Spitze mit eckiger Zurückhaltung den Brandner Kaspar *Sedelmeier* und den Tod *Delcroix*, der auch die Regie mit Phantasie und Laune führte, humorvoll gemütlich ferner *Julius Frey* den Himmelspförtner, lieblich und nett jodelnd *Charlotte Krüger* die Hauserin Traudl. Chöre und Orchester folgten der umsichtigen Leitung *Robert Tauts*. Der Beifall war ungewöhnlich stark.

VITTORIO GIANNINI: »LUCEDIA«

Ganz im Gegensatz zu diesen beiden Werken steht *Gianninis* Oper, die am 20. Oktober mit bedeutendem äußeren Gepräge im National-Theater uraufgeführt wurde. Nichts von Volkstümlichem, aber auch nichts von Eigenem, Persönlichem war darin zu entdecken — eine bedauerliche Niete nach riesigem Aufwand an Arbeit, Zeit und Geld.

Der Komponist, der Bruder der berühmten Sängerin Dusolina Giannini, steht im 32. Lebensjahr, hat vor einigen Jahren den Rompreis erhalten, ein paar Kammermusikwerke komponiert und Volkslieder für seine Schwester gefällig gesetzt. Die Handlung der Oper wiederholt in schwacher Form das Thema von der Vestalin, die sich in einen jungen Krieger verliebt und mit ihm dafür zum Tode verurteilt wird. Es berührt an keinem Punkt die Ebene, auf der man von einer Dichtung oder überhaupt von literarischem Wert sprechen könnte. Die Banalität der Behandlung wird durch den Stoff aus sakralem Gebiet noch gesteigert. Zudem ist es trotz Heranholens aller erdenklichen Effekte infolge der unglaublichen Einfallosigkeit der Verfasser noch langweilig.

Doch alles dieses brauchte für den Erfolg nicht entscheidend zu sein — es könnte ja durch eine vortreffliche Musik gerettet werden. Das ist jedoch nicht der Fall. Die Menge der Zitate ist in dieser Oper wahrhaft erstaunlich — eine Ahnengalerie von uradeliger Reichhaltigkeit. Puccini liefert die meisten und ähnlichsten Familienporträts, Mascagni, Verdi *e tutti quanti* sind massenweise vertreten. Von Wagner wird die Walküre bevorzugt, von Richard Strauß gerade dessen ausgefallenere Eigenheiten, z. B. die umspielenden Harfenakkorde aus »Rosenkavalier«. Und wenn es nur bei den Zitaten bliebe! Aber das Schlimmste ist, daß an keiner Stelle irgend etwas Urtümliches durchbricht. Von vollkommen atonaler Wüstheit bis zum süßlichsten Schmalzando sind dem Komponisten alle Farben recht, sie werden teils unvermittelt hintereinander gebracht, teils gemischt. Und keine dieser »Gesten« gehört ihm zu eigen, sie sind alle nur geliehen, nachgeahmt. Man wird bei dieser reißerischen seelenlosen Routine gewaltsam an einen Musiker vor einem Jahrhundert erinnert — an Meyerbeer nur mit dem Unterschied, daß sich dieser von seinem kleinen Nachfahren durch sein überlegenes virtuoses Können unterscheidet und dadurch, daß ihm — zuweilen selbst über die äußerliche Pose hinaus — hin und wieder etwas einfiel.

Ist somit am Werk selbst schwer irgend etwas Wertiges zu finden, so war die Aufführung höchsten Lobes wert. Unendliche Arbeit ist in die Einstudierung der gewaltigen achtstimmigen Chöre *(Alfred Liezer)* gesteckt worden, in langwierigen Proben ist dem Spielleiter *Kurt Barré* ein sehr sorgfältiges Ausfeilen des Szenenbildes gelungen. Die Dekorationen sind von *Linnebach* mit gewohnter Meisterschaft entworfen. Er hat auch diese Oper als erste Neueinstudierung dem erst kürzlich vollendeten Einbau der neuen Drehscheiben angepaßt, die in den letzten Sommern den Umbau des National-Theater-Bühnenhauses vollendeten. Wundervoll sangen die vier Soli: *Caecilie Reich* in der Titelrolle, *Gerlach* als Evol, dazu *Haun* in der anspruchsvollen Partie des Oberpriesters und *Weber* als Alter.

Das Münchner Publikum ist nicht so kritiklos, um Echtes nicht vom Unechten unterscheiden zu können. Darsteller und Leiter wurden gebührend mit Beifall bedacht. Am Schluß konnte auch der Komponist sich an der Rampe verneigen.

Es bleibt die Frage offen: wozu dieser Riesenaufwand für ein Werk, dessen Mängel so sehr auf der Hand liegen, daß ein flüchtiger Blick in den Auszug sie jedem Musiker sofort klarmachen mußte? Um so mehr, wo Dutzende deutscher Komponisten mit hochwertigen Werken vergeblich darauf warten, daß eine Bühne sich ihrer annimmt. Und wenn man schon einen Ausländer bringen wollte, warum dann nicht z. B. Mussorgskis »Boris Godunoff«, der außer in München an allen großen Bühnen der Welt gespielt wurde? Ja, warum gerade die »Lucedia?«

HANS GRIMM: »BLONDIN IM GLÜCK«

Uraufführung in Hannover

Daß die Zukunft der deutschen Oper in einer Erneuerung des Volkshaften liegt, ist eine Binsenwahrheit, die nicht erst von Dr. *Hans Grimm* entdeckt worden ist. Aber schon seiner Erläuterung (»gleichviel ob es auf heimischem oder fremdvölkischem Milieu erwächst«) ist zu widersprechen. Eine deutsche Volksoper ohne Verwurzelung im eigenen völkischen Boden ist undenkbar. Wohl können auch Stoffgebiete aus fremden Kulturen höchste Aktualität versprechen, aber nur dann, wenn sie sich gleichnishaft auf unser Volk, auf unser Dasein und unseren Kampf beziehen. Von solcher Haltung ist »*Blondin im Glück*« meilenweit entfernt. Hans Grimm ist hier sein eigene Librettist wie in seinem Bühnenerstling, dem im Jabre 1921 in München uraufgeführten Märchenballett »Der Zaubergeiger«. Er legt dem Opernbuch eine reizvolle Novelle von Heinrich Zschokke — »Der Blondin von Namur« — zugrunde, ohne die sinnfällige Psychologie des Ausklangs beizubehalten. Blondin lebt friedlich in seinem Spitzenladen in Namur, bis ihn die Liebe zu der adligen Nachbarstochter aus seiner Ruhe aufscheucht. Standesunterschiede trennen ihn von der hübschen Jacqueline. Da bricht das hochdramatische Schicksal in Gestalt einer Gräfin in seinen Laden ein. Sie verliebt sich in den jungen gutgewachsenen Mann und läßt ihn durch ein »Abubeker« genanntes und in Zauberkunststücken bewandertes Individuum auf ihr Schloß bringen, allwo er die Rolle ihres Gemahls übernehmen muß. Als er im Schlosse erwacht, wird ihm die Verwandlung rasch plausibel gemacht und Blondin fügt sich in die neue Lage, die seinem Selbstbewußtsein schmeichelt. Nach vier Monaten — die Herzogin alias Gräfin erwartet inzwischen ein Kind — wird er in Gnaden entlassen, in seinen Laden zurückgebracht, reich belohnt und geadelt, so daß er endlich seiner Jacqueline ebenbürtig ist. Über seinen Abstecher auf das Schloß aber bewahrt er Stillschweigen bis ins Grab. Man kann nicht behaupten, daß diese Handlung ein moralisches Vorbild sei. Denn Blondin ist alles andere als ein deutscher Charakter. Er läßt sich nur zu willig in die Situationen hineinschieben und ist am Schluß sehr deutlich auf das »Honorar« versessen. Der Einfluß westlicher Frivolitäten ist nicht einmal geschickt getarnt durch märchenhafte Überschneidungen, die zudem der dramaturgischen Logik entbehren.

Und die Musik: Wenn man von echter und kräftiger Romantik spricht, darf man sein Heil nicht in einem epigonalen Gemisch der Stile überwundener Systemkomponisten suchen. Mehrfach stiegen Klänge auf, deren Priorität in der Erfindung ohne Rückhalt einem Schreker und Weill zu gönnen sind. Für den Komponisten Hans Grimm spricht die wirklich gekonnte Führung der Singstimmen, die sich endlich einmal nach Herzenslust aussingen können. Daß er sich dann plötzlich in operettenhafte Trivialitäten verliert und die Liebe mit Pistonsolo illustriert, stört nicht einmal sonderlich. Bei einem humoristisch angelegten Streit zwischen Anselm, dem Diener Blondins, und drei jungen Mädchen, wird man lebhaft an Alberich und die Rheintöchter erinnert. Auch über die Notwendigkeit, das Klavier zu Befloskelung der Musik in komischem Sinne heranzuziehen, kann man geteilter Ansicht sein. Was ist dem Komponisten mit der Anerkennung seines guten Wollens gedient, wenn dieses Wollen nur zu fragmentarischen Ergebnissen vorgedrungen ist? Mit seiner Plakatierung von »Blondin im Glück« als deutsche Volksoper hat Grimm selbst die strengsten Maßstäbe herausgefordert.

Die Uraufführung im Opernhaus zu Hannover war eine Musterleistung dieser seit einem Jahrzehnt vorbildlich geleiteten Bühne, die in *Rudolf Krasselt* einen Dirigenten von hervorragendem Format besitzt. Er ließ der Oper Grimms eine klanggesättigte Wiedergabe zuteil werden, unterstützt von der sauberen Regie *Hans Winkelmanns*,

der in der Führung der Sänger Ausgezeichnetes leistet. Der stimmgesegnete Tenor *Carl Hauß* in der Titelpartie, die jugendlich leuchtende Stimme von *Annelies Roerig*, der reife Sopran von *Emmy Sack*, der satte Heldenbariton *Josef Correcks* — um nur die Sänger der Hauptpartien zu nennen — waren ihrem Charakter entsprechend eingesetzt. Auch das von *Yvonne Georgi* einstudierte Ballett konnte sich sehen lassen.

Friedrich W. Herzog

GERHARD SCHJELDERUP: »LIEBESNÄCHTE«

URAUFFÜHRUNG IN LÜBECK

Nachdem der Nationalsozialismus die artgemäße Bindung nordischen Stammestums in ihrer Rassen- und Blutbedingtheit erkannt hat, ist die Wendung unserer kulturellen Arbeit nach dem verwandten Norden hin eine selbstverständliche Tat. Daß diese Verwandtschaft auf musikalischem Gebiet eine besonders fruchtbare Ausbeute offenbart, ist im Zeichen der Umwandlung und Geburt der Stile im eigenen Land eine Bereicherung von beglückendem Ausmaß. Der Norweger *Gerhard Schjelderup*[1]), der seine ergiebigsten Schaffensjahre in Deutschland (Dresden und Benediktbeuren) verbrachte, ist immer einer der »Stillen im Lande« gewesen. Er hat gearbeitet, aber nie viel Aufhebens in der Öffentlichkeit davon gemacht. Der 1859 zu Christiansand geborene Komponist hat noch kurz vor seinem Tode die im Jahre 1908 entstandene einaktige Oper »*Frühlingsnacht*« zu einem Dreiakter »*Liebesnächte*« erweitert. Der balladeske Hintergrund der lyrisch ausgesponnenen Handlung ist die Geschichte einer Liebe zwischen einem jungen Maler und einer Komtesse, die durch die Standesunterschiede ihrer Herkunft nicht zur irdischen Erfüllung gelangen. In einer Herbstnacht gestehen sich Wolfgang und Linda ihre Liebe, in einer Winternacht reißt sie das Schicksal jäh auseinander und in einer Frühlingsnacht gehen beide freiwillig in den Tod. Dieses Seelendrama, in das der Alltag mit grelleren Akzenten hineinspielt — ein turbulentes Maskenfest und eine Verlobungsfeier haben echten Opernschmiß —, verlangt nach einer Musik, die die Stimmung trägt, die Gefühl und Landschaft atmosphärisch durchdringt. Schjelderup besitzt diese Schlichtheit und Einfalt der Sprache, die nirgends zur Dürftigkeit wird. Seine Tonmalerei schöpft die eigenste Kraft aus dem Naturklang der Instrumente. Die Poesie der Holzbläserpartien ist der »sprechende« Beweis für die Originalität der Musik, der alles Laute fremd ist. Nur einmal geht der Komponist ungehemmt los, in dem rauschenden Vorspiel zum dritten Akt, das das aufwühlende Erlebnis einer Lenznacht schildert. Die Musik trägt in der Gesamthaltung durchaus nordischen Charakter, wenn sie auch durch den Filter deutscher Romantik geflossen ist. Sie ist nicht himmelstürmend, aber der gültige Ausdruck eines ehrlich ringenden Künstlers, der kraft seines Könnens ein Recht auf ein Echo — erst recht in seiner Wahlheimat! — hat.

»Das nordische Theater Deutschlands ist in Lübeck«, heißt es in der Ankündigung eines nordischen Werkkreises im Lübecker Stadttheater, das mit der Uraufführung der »Liebesnächte«, deren erster Akt auf die skandinavischen Sender übertragen wurde, zum mindesten ein Verdienst erwarb. *Heinz Dressel* war der Musik ein sorgsam um Deutung bemühter Interpret. Des Intendanten *Robert Bürkner* Spielleitung hielt sich in angemessenem Rahmen. Die gepflegten Frauenstimmen von *Carmen-Sylva Licht* und *Evamaria Riebensahm* waren den männlichen Singkollegen etwas voraus. Leider beeinträchtigte ein substanzarmer lyrischer Tenor erheblich die Liebesduette des tragischen Paares.

Friedrich W. Herzog

[1]) Vgl. »Die Musik«, XXV. Jahrg., Seite 908 ff.

LORTZING: »DIE KLEINE STADT«

URAUFFÜHRUNG IN ROSTOCK

Einen neuen Versuch, unserer Opernbühne vergessene Werke von Lortzing wiederzugewinnen, bedeutet die von *Paul Hensel-Haerdrich* unternommene textliche Neugestaltung der seit Wagners »Meistersingern« unhaltbar gewordenen Oper *»Hans Sachs«*. Die meisterlich gestaltete, von frischer Erfindung sprudelnde Musik *Lortzings* verdient eine solche Rettung durchaus. Der unterlegte neue Text geht auf das vielgegebene Lustspiel »Die deutschen Kleinstädter« von Kotzebue zurück, trägt also eine erprobte Bühnenwirksamkeit in sich; da die notwendige Übereinstimmung von Handlung und Musik überraschend gut geglückt ist, dürfte die Lebensfähigkeit dieser wiedererstandenen Lortzing-Oper gesichert sein. Die komischen Typen Kotzebues haben auch im Gewand der Oper nichts von ihrer ergötzlichen Lebensfrische eingebüßt: die in ihrer gutmütigen Beschränktheit eingesponnenen Dorfbewohner mit dem übertriebenen Ehrgeiz, »Städter« zu werden, an der Spitze ihr hochmögender Gemeindevorsteher mit seinem bei jeder Gelegenheit dichtenden Sekretär; als wirksamen Gegensatz dazu die beiden hohen Herren aus der Stadt, die das geruhsame Idyll so empfindlich stören, um dann schließlich doch dem Zauber der Kleinstadt (hauptsächlich allerdings den beiden hübschen Mädchen aus dem Hause des Gemeindevorstehers) zu erliegen. Diese amüsante Handlung — deren allzu scharfe satirische Spitzen leicht abzuschleifen sind — ist auch musikalisch so geschickt aufgebaut, daß die Oper wie aus einem Guß entstanden zu sein scheint.

Die Uraufführung im *Stadttheater* unter der musikalisch sehr sauberen und heiter beschwingten Leitung von *Adolf Wach* verhalf dem Werk zu einem ehrlichen Erfolg, der nicht zum wenigsten auch auf die vor allem szenisch sehr bewegte und scharf charakterisierte Darstellung (Regie: Dr. *Max See*) zurückzuführen ist. Gewiß war in der Unterstreichung parodistischer Elemente wohl hier und da des Guten etwas zu viel getan; Lortzing bedarf eines solchen ihm eigentlich wesensfremden Aufputzes nicht, wenngleich es sich in diesem Falle auch darum handeln mochte, dem neuen und ungewohnten Werk eine unmittelbare Wirksamkeit zu sichern. Aus dem durchweg gut zusammengestellten Ensemble der Ausführenden seien *Emil Siegert* (Gemeindevorsteher), *Kurt Horst* (Sperling), *Arthur Bard* (Olmers), *Bernd Heyer* (Brendel) und das muntere Mädchenpaar *Luise Frölich* und *Maria Pahl* hervorgehoben.

Ernst Schliepe

ALFRED CORTOT GIBT KLAVIERUNTERRICHT

Von ALFRED BURGARTZ-BERLIN

Ein französisches Klavierbuch verdient ins Deutsche übertragen zu werden: *Alfred Cortots »Cours d'Interprétation«* (herausgegeben und redigiert von Mlle. *Jeanne Thieffry*, Librairie R. Legouix, Paris 1934). Unnötig zu sagen, wer Cortot ist. Man hat ihn auch nach dem Kriege in Deutschland gehört. In seiner Jugend war er, sogar als Korrepetitor, in Bayreuth. Seitdem hat er sich durch pianistische Höchstleistungen seinen Ruhm in der ganzen Welt begründet. Aus allen Ländern eilen Schüler zu ihm nach Paris. Als Klavierinterpret, der exakteste Technik mit heutiger Farbigkeit vereint, hat Alfred Cortot stärkste Gegenwartsbedeutung.

Der »Cours d'Interprétation« — Cortot befindet sich hoch in den Fünfzig — ist der Niederschlag einer künstlerischen Lebenserfahrung. Mlle. Thieffry muß eine sehr hellhörige Schülerin sein, daß sie so ausgezeichnet dem Meister die pianistischen Leitsätze

ablauscht; die Reihenfolge, wie sie sie bringt, ist blendend. Eine Summe von Wissen und fruchtbarer Beobachtung wird in diesem Buche miteinander verbunden. Der Wert der hier mitgeteilten Gedanken beruht nicht so sehr in ihrer Neuheit, sondern darin, daß sie den Klavierspieler ungeheuer anregen.

Das Vorwort: Kultur ist für Kunst Voraussetzung. »Je größer unsere geistige Kultur ist, desto mehr bietet sich unserer Gefühlswelt die Möglichkeit, sich zu verfeinern.« Der Komponist erwartet vom Interpreten, daß er die gleichen Eindrücke und Empfindungen, die im Kunstwerk niedergelegt sind, auch dem Zuhörer übermittelt. Der Musikunterricht muß darauf bedacht sein, das schöpferische Prinzip genügend zu beleuchten. Unerläßlich ist, daß sich der Interpret mit dem individuellen Charakter einer Stilepoche, sowie auch mit dem Geist einer Nationalität auseinandersetzt. Eine Schwierigkeit tritt jedoch auf, wenn das Gefühl (der Instinkt) des Ausführenden dem historischen Wissen widerstreitet. Cortot ist der Meinung, die musikalische Sprache verfüge über eine so klare und genaue Ausdrucksfähigkeit, daß in der Reproduktion kein Irrtum unterlaufe, wenn nur hinreichend »innere Bewegung« im Pianisten vorwaltet. Allem Anschein nach ist dieser Gedankengang gegen den »anekdotischen und geschichtlichen Ballast« gemünzt, mit dem die Ausgaben, besonders älterer Klavierwerke, überfüttert sind. Cortot lehrt: Gib der eigenen Gefühlsentscheidung den Vorzug! Bringt der Schüler bei der Wiedergabe eine dürre »chemische Analyse«, so erfährt er eine Zurückweisung. Die Leichtigkeit im Umgang mit der musikalischen Architektur (das Beherrschen des Technisch-Formalen) ist eine Selbstverständlichkeit; darüber hinaus soll jedoch der Interpret dem Thema ein »farbiges Beiwort« (épithète) anheften, das dem Thema erst die richtige Bedeutung verleiht. Inwieweit das Thema richtig aufgefaßt, mit dem »Beiwort« versehen ist, offenbart sich bei den nachfolgenden Modulationen. Dieselben bekommen dann erst das notwendige zuckende Leben. In einem Wort: der Ausführende soll bei der Wiedergabe gewissermaßen »Schriftsteller« sein.

Der Hauptteil des »Cours d'Interprétation« (Seite 23—277) enthält Erläuterungen der für den Pianisten wichtigen musikalischen Formen. Es ist wahrscheinlich, ja gewiß, daß die strenge Musikwissenschaft gegen subjektive Anschauungen Cortots Einspruch erhebt. Da es sich aber um einen Unterricht für Künstler und nicht um einen Lehrgang für künftige Forscher handelt, so fallen vielleicht diese Mängel nicht so schwer ins Gewicht. Im Kapitel »*Präludium und Fuge*« werden wichtigste Werke von Bach, Mozart, Mendelssohn und Franck repetiert. Auch Couperins Präludien. Der nächste Abschnitt ist eine Gegenüberstellung der Präludien Chopins und Debussys. Die »*Suite*« bringt Bach, Couperin, Händel. Die »*Sonate:*« Kuhnau, Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Brahms, Paul Dukas, Skrjabine, Ravel. Das »*Konzert*«*:* Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Tschaikowskij, Grieg, Saint-Saëns. Die »*Variation*«*:* altklassische deutsche und französische Meister, Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms, Paul Dukas, Fauré, Franck. Bezüglich Schumann und Brahms ist Cortot der Ansicht, sie hätten die »Klavierhand« nicht genügend berücksichtigt, die »Schrift« bei Liszt und Chopin sei pianistischer. Hinsichtlich Brahms begehen die Franzosen das Unrecht, ihn als mittleres Talent einzuschätzen. Vielleicht ist dies aber eine Reaktion gegen die Deutschen, die dazu neigen, ihn Bach und Beethoven fast gleichzustellen. An dem Sonatentyp von Dukas ist zu beobachten, was aus einer Form werden kann, die »ein halbes Jahrhundert zählt«. Skrjabine ist in Frankreich ein Unbekannter und Verkannter; in Paris hat man seine Werke wenig gespielt und doch ist sein Einfluß auf gewisse ausländische, besonders, junge deutsche und polnische Schulen fast so groß gewesen wie der Debussys. Ravel, der Tradition der alten französischen Klaviermeister nahe, betitelt seine Sonate »Sonatine«, nicht weil sie leicht ist, sondern weil sie sich in stärkster Verdichtung auf

Grundelemente reduziert. Nicht ohne Recht fürchtet Ravel »die Untaten des Gefühls«. Für das Konzert von Grieg findet Cortot anerkennende Worte. Es besteht eine gewisse Verwandtschaft im Plan mit Schumann; Schumann ist intimer, subjektiver, Grieg »beschreibender« und nationaler. Raoul Pugno hatte einst für den erkrankten Louis Diemer (den Lehrer Cortots) das Griegsche Klavierkonzert übernommen und einen solchen Erfolg eingeheimst, daß seine Karriere dadurch bestimmt wurde. Cortot bedauert, daß in Frankreich so selten Beethovens Diabelli-Variationen gespielt werden, denn »Beethovens einzigartige Geistesverfassung wird in ihnen offenbar«. »Beethoven wirft diese Variationen wie eine Herausforderung den Musikern seiner Zeit ins Gesicht.« Dies sind nur einige Sätze aus der Fülle von Cortots Kommentaren.
Das Schlußwort der Herausgeberin kündet einen zweiten Band an, der sich mit der musikalischen »Fantasie«, »Nocturne«, »Ballade«, sowie mit Klavierwerken »religiöser, nationaler und legendärer Art« beschäftigen wird. Ein Verzeichnis im Anhang bringt die behandelten Komponisten.

222 DEUTSCHE VOLKSLIEDER

Im Verlag Trowitzsch & Sohn, Berlin, erschienen »222 deutsche Volkslieder« in Einheitstext und Einheitsmelodie, herausgegeben vom Reichssachbearbeiter für Schulmusik im NSLB. Studienrat Carl Schulz-Tegel.

Es ist fraglich, ob ein Liederbuch, das einem rein technischen Zweck dienen soll, bei unserer Jugend, die wieder aus einer inneren Haltung heraus ihre Lieder singt, Anklang finden wird. Wer mit einer Gruppe singt, weiß, daß es eine Sisyphusarbeit bedeutet, einem schon vorhandenen lebendigen Lied eine andere Fassung zu geben. Selbst wenn die Voraussetzung erfüllt ist, daß für alle Schulen das vorliegende Buch maßgebend ist und man von der Schule aus eine einheitliche Fassung des Liedgutes verbreiten will, werden sich stets Reibungen mit dem draußen lebendig entstehenden und gesungenen Lied ergeben. Man sollte unsere Lieder singen und nicht pflegen. Jedes neue Lied, das vom Volke aufgenommen wird, muß sich ein Zurechtsingen gefallen lassen, das in den einzelnen Gauen wieder verschieden ausfällt. Das ist eine Tatsache, mit der wir uns abfinden müssen, und die oft allzu gewollte Liedstellen sehr zum Vorteil des Liedes abgerundet hat. Vergleiche hierzu das Deutschlandlied, in dem etwas instrumental empfundenen Sechszehntel bei dem Worte »über« der letzten Zeile zugunsten eines ruhigen Melodieflusses vom Volke zu Achteln abgewandelt sind, und das Horst-Wessel-Lied, bei dem die allgemein gesungene Fassung die lange Pause von einem Takt nach den Worten »Schritt« und »mit«, die von der Symmetrie des ursprünglichen Marschliedes aus richtig empfunden ist, um Zweiviertel kürzt.
Von der Schule aus nun die ursprüngliche Melodie oder eine der zersungenen Fassungen als Einheitsmelodie zu propagieren, heißt dem lebendigen Singen im Volke eine Zwangsjacke anlegen, die doch jederzeit wieder abgestreift wird. Trotz kleiner Verschiedenheiten in Text und Melodie singt das deutsche Volk seine Vaterlandslieder, singt die Jugend ihre Kampf- und Marschlieder, ohne daß dieses »heillose Durcheinander« die Freude am Singen vergällen könnte. Und darauf kommt es schließlich an. Auf den Inhalt des Liederbuches, das neben vielen in der Jugend lebendigen Liedern auch manche bringt, die uns heute gar nichts mehr sagen, einzugehen, erübrigt sich, da es nur unter dem Gesichtspunkt der Vereinheitlichung in Wort und Ton gesehen werden will.

Helmut Majewski

TANZ UND MUSIK

Von Tanz und Musik zu sprechen, d. h. von ihrer Beziehung zueinander und ihrer Wechselwirkung, heißt, von jener geheimnisvollen Verbindung beider Künste sprechen:

1. wenn wir zu Musik tanzen, oder
2. wenn wir aus Tanzeslust musizieren.

Wenn wir zu Musik tanzen, werden wir durch bestimmte musikalische Elemente angeregt, uns im Raume zu bewegen. Die primitivste Anregung gibt das rhythmische Element. Aus Unkenntnis der Materie oder aus nebensächlichen Gründen wird seit einiger Zeit mit überschwenglicher Begeisterung dem Rhythmus gehuldigt.

Was erblicken wir nun hinter dieser Äußerlichkeit des Rhythmischen in der Tanzmusik? — Zunächst zweifellos eine Melodie und selten (aber doch manchmal) zwei bis drei Melodien, die entweder nacheinander oder zueinander (also gleichzeitig) erklingen. Diese Melodien stehen bei den Gesellschaftstänzen meist im Kontrast zu ihrer rhythmischen Begleitung. Mit anderen Worten, wir haben hier einen auseinanderstrebenden Zusammenklang vor uns, ein Paradoxon.

Ziehen wir die Beobachtung tanzfreudiger junger Menschen zu Rate: In fast sämtlichen Fällen können wir sehen, daß durch den Umstand der nicht in Einklang zu bringenden rhythmischen Faktoren mit den Melodien jene Unruhe in die Körper der Tanzenden kommt, die wir so oft zu beobachten Gelegenheit haben. Was ich hier zu sagen habe, ist kein Ästhetisieren, sondern lediglich eine Feststellung. Und sich Klarheit zu verschaffen über einen Gegenstand, von dem man nun, nachdem Tanzen keine Epidemie mehr ist, objektiver, gewissermaßen beschaulicher sprechen kann, ist zumindest nützlich.

Ich sprach von der Unruhe tanzender Menschen, hervorgerufen durch den Kontrast des Rhythmischen zum Melodischen. Ich will es erklären. Der Rhythmus (in den sogenannten Schlagern) bekommt meistens durch die kindliche, durchaus zu schätzende Musizierfreudigkeit der Schlagzeuger die überragende Bedeutung. Empfinden wir Schlagzeug allein, melodisch-fließend, oder, sagen wir — akkordisch-stehend? Ich glaube, wir empfinden alle ein Stück für Schlagzeug allein akkordisch, d. h. wir würden zu einem Schlagzeugstück alle so tanzen, indem unser Körper die statische »aufrechte« Lage betonte. Dieses Reagieren unseres Körpers auf Schlagzeug, auf rhythmische Akkorde überhaupt festzustellen ist sehr wichtig. Die so charakteristische Haltung unseres heutigen Gesellschaftsträgers, die Betonung der räumlichen Hoch-Tief-Dimension rührt also offensichtlich daher, daß eine Überschätzung des Rhythmischen gezüchtet wurde.

Einen sehr einfachen Beweis für die Beeinflussung der statischen Haltung des menschlichen Körpers durch Rhythmik kann jeder leicht ausprobieren. Wenn A. mit völlig entspanntem Körper dasteht, und B., unerwartet, beispielsweise einen tiefen Ton auf einem Klavier anschlägt, spannen sich, je nach Veranlagung und Nervenkonstitution, die Muskeln des A. blitzartig an, und plötzlich steht er hoch aufgerichtet da, betont damit die Hoch-Tief-Dimension des Raumes. Ja, der gespannte Körper erwartet sogar ein zweites und drittes Schlaggeräusch. Geht B. nach etlichen Schlaggeräuschen allmählich in eine Kantilene über, so kann man beobachten, wie A. aus der vertikalen steifen Spannung ebenso allmählich seitliche wiegende Bewegungen macht, und die Schritte und Wege auch flüssiger werden. Und an diesem Punkte meiner Ausführungen müssen wir feststellen, daß die spärlichen Melodien, welche wir hier und da in Tanzmusiken finden, das Gleichgewicht zwischen Rhythmischem und Melodischem keineswegs herstellen. Und aus dem Überwiegen des rein rhythmischen Faktors ergibt sich die so sehr charakteristische Haltung des modernen Gesellschaftstänzers, welcher in der korrekten geraden Haltung ein Sinnbild der gesellschaftlichen Formen sieht. Es ist bezeichnend, daß die eben besprochene Art zu tanzen den Namen »Gesellschaftstanz« führt.

Im Gegensatz zu dieser Art steht der ganz und gar nicht gesellschaftliche Tanz, aber der um so mehr gesellige. Und damit möchte ich übergehen zu der umgekehrten Betrachtung: wenn wir aus Tanzeslust musizieren. In dieses Gebiet fallen Volkstänze aller Art, bei welchen Musik aus Lebensfreude und dem Tanz geboren wird.
Das Jauchzen spielender Kinder auf einer Wiese, die vielen Tänze, zu welchen Volkslieder gesungen werden, veranschaulichen viel mehr Kunst als die Gesellschaftstänze. Das eben zur Verfügung stehende Instrument, sei es Klarinette, Violine, Kontrabaß oder Trommel, wird hervorgeholt und traktiert. Wie aus Übermut holen Erwachsene wie Kinder alles herbei, was nur irgendwie einen Ton von sich gibt. Wir erblicken hinter dieser Äußerlichkeit das instinktive Vorgehen, das Bedürfnis nach Ausgleich des Melodischen und Rhythmischen.
Fanden wir im Gesellschaftstanz des XX. Jahrhunderts die Herrschaft des Rhythmus, so finden wir in den Volkstänzen die Melodie. Die willkürlichste Zusammensetzung eines so gewonnenen »Orchesters« und die aller Schematik und aller gewollten Formgebung bare Tanzbewegung zeigen uns einen künftig-möglichen Theaterstil.
Scheuen wir nicht diesen scheinbaren Anarchismus, diese scheinbare Dissonanz, denn wir geben sowohl der Bühne als auch dem Orchester die Natur zurück.
Es ist oft versucht worden, die Geburt der Musik in dem tanzenden menschlichen Körper zu suchen. Ohne Zweifel stehen wir hier vor der unleugbaren Tatsache eines natürlichen Ereignisses. Der mysteriöse Ring aller Bewegung schließt sich. Dort trieben uns akustische Einwirkungen zur Bewegung und hier gebären wir Jubelrufe und Melodien, welche wiederum als akustische Reizmittel uns zur Bewegung treiben.

Rudolf Wagner-Regeny

DEUTSCHLAND ERWACHE: HORST-WESSEL-MARSCHALBUM

Lieder der NSDAP., Vaterlands- und Soldatenlieder aus alter und neuer Zeit. Neu bearbeitet und herausgegeben von Hans Bajer, Franz Eher Nachf. Verlag, München.

Das Album, auf dem Umschlag Mjölnirs berühmter Weckrufer, liegt in 12. Auflage vor. Hans Bajer hat mit dieser Ausgabe etwas Ausgezeichnetes geschaffen. Zu allererst natürlich im Dienst der Bewegung; aber auch für den Musiker. Womit ja keine Unterscheidung, sondern ein Bestätigen des Eindrucks ausgesprochen ist. So verfehlt sonst alle Klavierauszüge ohne gesondert notierte Singstimmen sind — für den Volksgebrauch in der Bewegung hat Bajer das einzig Richtige geschaffen. Selbst für die Spielzüge hat er Vorsorge getroffen durch Einzeichnen einzelner instrumentaler Solostimmen. Den Satz jedes Liedes formt Bajer aus dessen Wesen, gegen jedes Schema (und leistet mit genauen Quellennachweisen manchen Dienst). Am Anfang steht selbstverständlich das Horst-Wessel-Lied, dessen aufpeitschende Trommeltriolen in Bajers »Horst-Wessel-Gedenkmarsch« wiederkehren. Hier und an anderen Stellen kämpft der Musiker und schulungsbegabte Treuhänder der Lieder für ihre unverfälschte, unzersungene Urfassung. Das muß ihm besonders gedankt werden. Wie volksverwurzelt dieses Liedgut ist, zeigt sich in der Menge der Volksweisen und an der Themenverwandtschaft vieler alter und neuer Gesänge. Kaum eine Melodie der Bewegung, die nicht artgemäß aus dem Volke stammt.
»Von Kampf und Freiheit«, der erste Teil, ist die liedgewordene Geschichte der Bewegung mit ihren Gesängen der Stürmer und der Arbeiterschaft; das ganze Reich wird singend umspannt. »Von Landsknechten und Soldaten«. Da hat das beste aus den

Kampfliedern der Jugendbewegung zum Volke heimgefunden. Bajer ordnet das Geschichtliche mit bestem Recht in unser Zeitbewußtsein ein, auch satzmäßig. Eine Modulation, ein Vorhalt, deutet auf den geschichtlichen Ursprung des Liedes hin. Das muß genügen. Die Auswahl mag schwer gewesen sein. Aber sie ist Bajer so gelungen, das jeder einzelne sein liebstes Lied wiederfinden kann. Wie prachtvoll sind die Gesänge »Aus Deutschlands Gauen« zusammengestellt (Bajers glänzende Fassung des Schlesier-Liedes). Abschluß: Unser altes inniges Lied »Kein schöner Land in dieser Zeit«. »Auf hoher Fahrt«, hier kommt das Löns-Lied zu rechter Ehre und das »Wunderhorn«: »Mit Gott für Volk und Vaterland« schließt die Reihe, also mit dem Ansatz zum Volkshymnus. Mag sein, das alte Lied ist da stärker als das neue — Ansporn genug, dies auszugleichen. Unter den Melodiendichtern der Bewegung verdient besondere Wertung Ernst Völker, der in diesem Heft nur mit musikalisch gesunden, volksnahen Liedern vertreten ist.
Der Bewegung hat Bajer mit dem Album etwas gegeben, was in jede Sturmbücherei, aber auch in jedes Haus, in die deutsche Familie gehört. Der Musiker kann es nur bejahen. Und das tut not. Zwischen Volk und Kunst muß die Grenze auf ewig niedergerissen werden. *Hans Jenkner*

EINE NEUE MUSIK-ZEITSCHRIFT

Daß über Wesen und Begriff der »*Völkischen Musikerziehung*« noch nicht die notwendige Klarheit herrscht, beweist das erste Heft der neuen Musikzeitschrift (Verlag Litolff), die dieses Schlagwort als Titel herausstellt, ohne ihren nationalsozialistischen Sinn zu deuten. Und es wird wieder einmal offenbar, wie notwendig eine Auseinandersetzung über die in der Musik einzuschlagende Richtung ist. Daß das Eröffnungsheft offizielle und programmatische Aufsätze bringt, ist durch seinen Charakter als Visitenkarte des Herausgebers Prof. Dr. *Eugen Bieder* als Leiter der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik bedingt, der seine Aufgabe in der »Sammlung des Bestehenden, Schau in die Volkstumswerte musikalischer Jugenderziehung, Erarbeitung des Wegstückes unserer Generation« erblickt. Die Leitsätze des Kultusministeriums schreibt der Ministerialdirigent Dr. *W. M. von Staa:* »Staat und künstlerische Erziehung«. Die wichtige Frage der »Nationalsozialistischen Jugenderziehung und künstlerischen Bildung« wird durch Ministerialdirektor Dr. *Helmut Bojunga* angeschnitten. *Werner Weber* und Dr. *Georg Usadel* gehen gleichfalls aufs Grundsätzliche aus, das durch Prof. Dr. *Fritz Stein* nach der praktischen Seite ergänzt wird. Vom singenden Volk zum musizierenden, musikhörenden, musikbegreifenden, musikempfindenden Volk — das wäre in kurzen Worten unser Programm, dessen Durchführung sich in der Schule und ergänzend in den Bünden und Organisationen der Jugend vollziehen soll.« Landschaftliche Berichte aus dem Reich sind als Material wertvoll. Eine kritische Diskussion über die »Völkische Musikerziehung« kann erst erfolgen, wenn mehrere Hefte erschienen sind, die eher eine geistesgeschichtliche und kulturpolitische Überschau gestatten, als diese Nr. 1, die mit einem peinlichen Versehen auf der ersten Seite beginnt.
F. W. H.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Walter Kriegs Bibliographie der Gesichtsmasken bekannter Musiker erhält durch fünf Totenmasken im Bilde eine erschütternd ansprechende Ergänzung. Das Bild Zelters ist eine Erstveröffentlichung. Prof. Dr. Rudolf Krasselt, als einer der treuesten Hüter deutscher völkischer Musiktradition bewährt, wurde als musikalischer Leiter des Opernhauses zu Hannover zum Intendanten ernannt. Carl Hauß, der junge Heldentenor der Oper zu Hannover, sang die Titelrolle der Oper »Blondin im Glück« von Hans Grimm.

VOLKSLIEDARBEIT IM MUSIKUNTERRICHT

Gedanken zur Überbrückung des Lehrplaninterregnums

Von HUGO LÄMMERHIRT-Dortmund.

Das Übergangsstadium im Lehrbetrieb der höheren Schule — die große Pause zwischen den Lehrplänen — macht sich im Gegensatz zu den reinen Lernfächern besonders in den Fächern spürbar, die die Aufgabe der Charakter- und Persönlichkeitsformung haben. Während man bei den erstgenannten der Entwicklung der Dinge mit mehr oder weniger Ruhe entgegenblicken kann, ist bei den letzteren meist ein beträchtliches Maß Privatinitiative am Platze, will man nicht in unfruchtbaren Leerlauf verfallen oder — was noch schlimmer wäre — aus angstvoller Banausität an Überwundenem, Untragbarem festhalten. Daß dabei vorausgesetzt wird, daß jegliche Privatinitiative dieser Art fest auf der weltanschaulichen Grundlage des Nationalsozialismus stehen muß, erübrigt sich zu bemerken.

Wenn auch das Ergebnis der Bemühungen um neue Lehrpläne in Einzelheiten mit annähernder Genauigkeit noch nicht vorauszusagen ist, von der Grundlage der nationalsozialistischen Weltanschauung betrachtet, besteht über die Gesamtrichtung des Unterrichts an der zukünftigen höheren Schule kein Zweifel. Im Gegensatz zu der durch den Intellektualismus bedingten Tendenz, die Jugend mit möglichst viel Wissen vollzupfropfen, wird es zukünftig in erster Linie darum gehen, den Menschen zu formen und manches Lehrfach, das bislang selbstzweckhaften Charakter trug, wird demnächst in der Hauptsache ein Mittel zur Erreichung des obengenannten Zweckes sein. In diesem Zusammenhang dürfte auch der Musikunterricht in der höheren Schule ein sehr verändertes Gesicht und eine neue, gehobene Bedeutung bekommen. Vieles Übersteigerte wird aus den Lehrplänen verschwinden und Grundlegendes, wie z. B. die Pflege des Volksliedes, wird man von einer anderen Seite als bisher in Angriff nehmen. In dem Augenblick nämlich, wo man das Volkslied nicht mehr lediglich als mehr oder weniger verstaubtes Denkmal seiner Zeit betrachtet, sondern als Sammelbecken von Ideen einer Zeit, die im Lied gleichsam konserviert werden und bei geeigneter, lebensvoller Pflege im Hörer und Sänger aktiviert und aus der Verschüttung ausgegraben werden können, wird es zu einem machtvollen Gestalter an der deutschen Seele, am deutschen Menschen. Die Richtigkeit dieser Behauptung zu beweisen, erscheint überflüssig, wenn man einmal bedenkt, welche Kraftquelle das Kampflied der SA. in den Zeiten des politischen Ringens den singenden Kämpfern bedeutete.

Im Zusammenhang mit der Unterdrückung des deutschen Wesens und Zertrümmerung der Heiligtümer der deutschen Seele, die das Mittel der geistigen Drahtzieher der vergangenen Zeit waren, um das deutsche Volk auf Kosten seines eigenen Wesens umzubiegen zu Marxismus, Bolschewismus oder irgendeiner anderen Form des Universalismus, hat man es in gerissener Folgerichtigkeit ausgezeichnet verstanden, eine lebendige Pflege des deutschen Volksliedes in jeder Weise zu unterbinden und damit einen Hauptstrom deutschen Wesens zu verschütten. Von dieser Erkenntnis aus wird es dem nationalsozialistisch empfindenden Musiklehrer kaum schwer fallen, in folgerichtiger Anwendung der Voraussetzungen in seine Volksliedpflege eine klare Richtung zu bringen. Gleichzeitig wird er hier willkommene Gelegenheit haben, die große Pause zwischen den Lehrplänen auszufüllen. Hatte man bisher auf Kosten gerade dieser für die deutsche Seele so heilsamen Tätigkeit das Ziel des Musikunterrichts in nebelhafte intellektualistische Weiten gerückt, so wird man nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht haben, das bisher am meisten vernachlässigte zum Nachteil des fälschlich Übertriebenen in den Vordergrund zu stellen. Bedenken wegen einer etwaigen Nichteinhaltung ver-

staubter Lehrpläne oder Konflikte mit paragraphenreitenden Direktoren sollten einen Kämpfer (und das sollte der Nationalsozialist heute nicht weniger sein als je zuvor) niemals veranlassen, seine Überzeugung nicht getreulich zu verwirklichen. Pflegen wir deshalb all jene Lieder einer gesunden Vergangenheit, die den gesunden Geist ihrer Zeit wieder in uns wachzurufen vermögen, singen wir deshalb immer wieder jene kampfesmutigen Lieder der Hitler-Jugend, selbst auf die Gefahr hin, daß man uns hier und da der Barbarei, der Pietätlosigkeit, oder gar des Maulheldentums bezichtigen möchte. Wes das Herz voll ist, dem mag das Maul getrost einmal überlaufen! Die Hauptsache ist der gesunde, frische Geist, der in diesen Liedern lebt und der sich auch auf jene überträgt, deren gesunde Naturhaftigkeit durch falsch verstandene erzieherische Tradition verkapselt ist. Es ist ja leider auch heute noch so, daß man immer wieder versucht, durch Universalismus jeglicher Art eine völkische, d. h. rassische Seelenhaltung zu vernebeln. Man lasse sich durch Anfeindungen aus solchen Kreisen nicht ins Bockshorn jagen, und wenn selbst auf Veranlassung eines erbitterten Gegners Schachzüge von bedenklicher Art unternommen werden, wie es der Verfasser dieser Zeilen täglich erleben kann, so wird doch die Überzeugung, in einem nationalsozialistischen Staate aus nationalsozialistischer Weltanschauung als Nationalsozialist zu denken und zu handeln, eine nie versiegende Kraftquelle sein.
Wie schon am Anfang gesagt: Das Ziel der zukünftigen höheren Schule im nationalsozialistischen Deutschland wird sein, Menschen zu formen im Sinne des Nationalsozialismus und nicht, wie manche Eltern fälschlicherweise auch heute noch annehmen möchten, ihre erzieherische Unzulänglichkeit amtlicherseits zu korrigieren.

DIE ERSTE REICHSTAGUNG DER MUSIKERZIEHER IN EISENACH

Die Reichsmusikerschaft veranstaltete in Eisenach die erste *Reichstagung der Musikerzieher.* Sie wurde naturgemäß zu einer Art von Rechenschaftsbericht über die vielfältigen Neuerungs- und Aufbaubestrebungen, die seit dem nationalen Umschwung innerhalb der Reichsmusikerschaft hinsichtlich der Musikerziehung und Heranbildung von Musikern in Angriff genommen worden sind. Darüber hinaus wollte man sich wohl selbst darüber klar werden, welche Möglichkeiten es überhaupt gibt, die Jugend musikalisch zu aktivieren, die Musiklehrer zu den neu an sie herantretenden Fragen in Beziehung zu setzen und ihre Nöte zu mildern. Dies wäre vielleicht leichter zu erreichen gewesen, wenn man die früher üblich gewesene Gepflogenheit der freien Aussprache nach den Vorträgen beibehalten hätte, denn es zeigte sich gerade hier, daß die Unklarheit, zum Teil über wichtigste und einfachste Fragen, bei den Musikerziehern noch recht groß ist.
Die Not der Musiklehrer ist ein trauriges und längst nicht abgeschlossenes Kapitel. Man erfuhr aus statistischen Angaben, daß 73 v. H. der Musiklehrer noch nicht einmal 100 RM. monatlich verdienen, — worüber sich jedoch niemand zu wundern braucht, weil infolge dauernder Unterbietung im Konkurrenzkampf (auch infolge Unlauterkeit) die Honorare einen geradezu schmählichen Tiefstand erreicht hatten. Nebenher erfährt man aber auch, daß im Bezirk Düsseldorf beispielshalber unter 220 Privatmusiklehrern bei der Prüfung nur 50 als brauchbar befunden worden sind. Das gibt doch zu denken. Ob die verfügten »Unterrichtsbedingungen« helfen werden? Wir behaupten: nein! Denn diese Unterrichtsbedingungen der Musikkammer sehen nicht viel anders aus als die vom »Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« schon vor zehn

Jahren herausgegebenen, und diese haben nicht das Geringste genützt. Weder Musiklehrer noch Schüler können zu Maßnahmen gezwungen werden, die allein von der Gutwilligkeit des wirtschaftlich stärkeren Teils, das sind in diesem Falle die Eltern, abhängen. Umgekehrt wurde auch bei der Tagung die bekannte Tatsache bestätigt, daß der gesuchte Musiklehrer auch höhere Preise fordern kann und keinerlei Unterrichtsbedingungen braucht.

Nach den einleitenden Vorträgen von *Hermann Abendroth*, *Hermann Henrich*, Dr. *Hans Böttcher* und Dr. *Herbert Just* über hauptsächlich organisatorische und wirtschaftliche Angelegenheiten, trat man mit dem Referat Dr. *Franz Rühlmann* über den *Aufbau musikalischer Berufsschulen* in die Behandlung von Spezialfragen ein. Es sollen nach dem Muster der Hochschulen Berufsschulen für Orchester- und Ensemblemusiker eingerichtet werden, in denen Volksschüler für den Musikerberuf vorbereitet werden. Man denkt an 10 bis 12 Schulen im Reich mit einer Ausbildungszeit von vier Jahren, aus denen jährlich etwa 250 Musiker (ein Drittel des Nachwuchses) hervorgehen könnten. Ein guter Plan! Doch mute man den Musikzöglingen nicht zuviel an Bildungsballast zu. Zu welchem Zweck sollen Orchestermusiker Englisch lernen? Das Ausland nimmt keine deutschen Musiker auf! Über die Aufgaben der Privatmusikinstitute sprach Prof. *Kurt Schubert.* Er betont die Notwendigkeit von Reformen künstlerischer wie wirtschaftlicher Art und bezeichnet die Abgrenzung gegenüber den Volksmusikschulen. Alarmierend wirkten einige Mitteilungen über Mißstände innerhalb der sogenannten Lehrlingskapellen, die noch heute ein zum Teil recht fragwürdiges Dasein führen.

Von den Ausführungen Prof. *Felix Oberborbecks* über »*Schulmusik-Erziehung und Privatmusikunterricht*« interessierte vor allem die Mitteilung, daß tatsächlich die Tätigkeit des Schulmusikers auf die Schule beschränkt und alle übrige freie Musikausbildung den Privatlehrern überlassen bleiben solle, auch die Leitung von Chor- und sonstigen Musikvereinen. Anderseits sprach sich der Redner auch gegen alles gewaltsame Vorgehen in der vielumstrittenen Frage der Lehrerdirigenten (z. B. im Männerchorgesang) aus. Damit wurde wohl halbamtlich zugegeben, daß die vor Jahresfrist verfügte Ausschaltung der Lehrer aus der Chordirigenten-Tätigkeit in krasser Form nicht durchführbar ist. Man wird also die Neuordnung dieser Dinge der Entwicklung überlassen müssen. Ergänzungen zu diesem Thema brachte noch *Otto Sommer* in seinem Vortrag »*Der freie Musikerzieher als Chorleiter*« mit besonderen Hinweisen auf die Wichtigkeit einer Wiedererweckung des Volksliedes und der damit zusammenhängenden Heranbildung von Volksmusiklehrern. Daß auch die *Frau als Musiklehrerin* im Dritten Reich erweiterte Aufgaben zu erfüllen hat, erläuterte *Katharina Ligniez.* Der Frau kommt als Mutter in erster Linie die Erweckung musikalischer Anlagen zu, darüber hinaus aber auch die Pflege solcher Neigungen in der Kindergartenerziehung. Ähnliche Bestrebungen sind neuerdings im Frauenarbeitsdienst sowie im Bund deutscher Mädchen in Aufnahme gekommen. Hieran anknüpfend entwarf *Grete Zimmermann* schlaglichtartig ein Bild von der geistigen Einstellung der Hitler-Jugend zu den Fragen der Musikerziehung. Diese improvisierte Rede zeigte mit größter Deutlichkeit, wie groß die Schwierigkeiten einer Verständigung zwischen den Generationen in Wahrheit sind. Die praktische Arbeit des Volksmusiklehrers belegte des weiteren *Karl Hannemann* (der tags zuvor schon eine »offene Singestunde« abgehalten hatte) durch Vorführung von Singproben an den Versammlungsteilnehmern und anwesenden Arbeitsdienstmitgliedern. Der von ihm geprägte lapidare Satz »Volksmusizieren ist eine Angelegenheit der Gemeinschaft und Grundlage der Musikausübung, Konzertmusizieren die Spitze derselben und eine Angelegenheit der Meister« wirkte reinigend und befreiend zugleich. Dr. *Max Burkhardt* gab mit seinem Vortrag über »Volksinstrumente einst und jetzt« noch eine historisch

gefaßte Erklärung zu der kleinen Instrumentenausstellung, die in den Nebenräumen untergebracht war.
Es bleibt noch kurz zu berichten über die *musikalischen Veranstaltungen* der Tagung. Ein Serenadenabend des Städtischen Orchesters Eisenach, unter Leitung von *Walter Armbrust* diente mit Werken von Mozart, Brahms und Wolf vorwiegend der Ausspannung und gab zudem der Sopranistin *Ilse Huhn-Irmschler* Gelegenheit, ihr durch Preiskrönung der Reichsmusikerschaft bestätigtes Können öffentlich unter Beweis zu stellen. Sie ist gesanglich sehr befähigt, vortraglich jedoch wirkt sie noch recht unpersönlich. Das Programm des Hausmusikabends unter Leitung von *Ehrhard Mauersberger*, mit der Bachschen Bauernkantate »Mer han en neue Oberkeet« (Solisten: Ilse Huhn-Irmschler und *Burchard Kaiser*) und einigen zwischen Schubert, Haydn und Mozart einigermaßen fehl am Ort wirkenden Stücken für Klarinette und Streicher von *Hindemith* erinnerte lehrhaft genug daran, daß unsere großen Meister eine Fülle von Werken hinterlassen haben, die abseits vom öffentlichen Konzertleben gerade in der häuslichen Musikpflege Bedeutung gewinnen könnten und sollen.
Als positives Ergebnis der Tagung bleibt neben dem Querschnitt über die Aufbauarbeit der Musikkammer und ihrer Nebenorganisationen die Erkenntnis, daß wirklich neue Wege beschritten werden müssen, um dem Ziel einer fruchtbringenden Musikerziehung und einer Wiedererweckung der deutschen Hausmusik näherzukommen. Diese Wege allerdings wurden bis jetzt nur angedeutet. *Ernst Schliepe*

MUSIK IM RUHRGEBIET

Die Musik des 19. Jahrhunderts bestimmt heute mehr denn je das deutsche Konzertleben. Die Besinnung auf die Werte des eigenen nationalen Kulturkreises mußte notwendig zunächst an die Klassik, in der die deutsche Musik zur Weltgeltung gelangte, und an die Romantik heranführen, in der deutsche Geistesart am tiefsten zu Klang geworden ist. Daneben wird jedoch die Forderung nach lebendiger Pflege des überlieferten Musikgutes nicht haltmachen dürfen vor der großen Barocktradition von Schütz bis zu Händel und Bach; denn diese Musik hat auf ihre Art uns heute mindestens ebensoviel zu bedeuten, einmal weil sie in viel ausgesprochenerer Weise echte Gemeinschaftsmusik ist, zum anderen, weil sie sich in ihrer Haltung gerade mit dem Schaffen unserer jungen Musikergeneration eng berührt. Und hier liegt gleichzeitig die dritte große Aufgabe des heutigen deutschen Musiklebens beschlossen: tatkräftiger Einsatz für den heute schaffenden, ehrlich ringenden Musiker und mutige Förderung des Neuen, wo immer es sich wert erweist, in der Volksgemeinschaft seine Wirkung zu tun. Der einmütige Erfolg etwa, den das wichtigste der in diesem Jahr herausgekommenen neuen Musikwerke, Hindemiths Mathis-Sinfonie, allerorts bisher erzielt hat, wird hoffentlich im kommenden Konzertwinter zu stärkerer Initiative ermutigen; denn vor aller großen Vergangenheit geht es gerade im neuen Deutschland um die Gegenwart und ihre lebendig wirkenden Kräfte.
Der Dringlichkeit gerade der letzteren Aufgabe trägt unter den Musikstädten des Ruhrgebiets *Duisburg* am eindeutigsten Rechnung. Das Programm, das *Otto Volkmann* für den Konzertwinter aufgestellt hat, ist von jenem Verantwortungsbewußtsein getragen, das aus jedem Nachschaffenden einen Mitschaffenden an der Musik der Lebenden machen sollte. Unter den zwanzig Aufführungswerken, die für die neue Duisburger Sinfoniekonzerte vorgesehen sind, befinden sich zwölf zeitgenössische Werke, die hier teils zum erstenmal überhaupt, teils zum erstenmal in Westdeutschland erklingen. Dabei ist es von besonderer Wichtigkeit, daß die überall zu konstatierende stärkere Konzertfreudigkeit des Publikums auch an diesem, primär

auf die neue Musik gestellten Programm sich in gleichem Maße entzündet und in reger Anteilnahme und lebhaftem Widerhall ihren beredten Ausdruck findet. Dafür zeugte schon das erste Konzert, als Eröffnung wohl das im Programm eigenwilligste des ganzen Reiches. Es erklangen als Uraufführung »*Thema, Variationen und Finale*« des jungen ungarischen Musikers *Miklós Rózsa*, als westdeutsche Erstaufführung das *Klavierkonzert* (op. 25) von *Kurt von Wolfurt* und zum Beschluß die Fantastische Sinfonie von Hector Berlioz. Rózsa wandelt ein slawisch anmutendes, volksliedartiges Thema in einer Reihe von Charaktervariationen ab, deren stilistische Linie durch die Variationstechnik Regers und durch die Klanglichkeit etwa Dohnanyis bezeichnet wird. Innerhalb dieses Rahmens jedoch entfaltet sich ein starkes musikantisches Temperament, dessen ausgesprochene Ursprünglichkeit die aus französischer und tschechischer Orchestermusik gewonnene instrumentale Faktur schon recht persönlich auszuwerten weiß. — Dem musikantischen Trio und dem offenen, ganz sich hergebenden Klang Rózsas gegenüber wirkt Wolfurts Klavierkonzert zunächst asketisch. Und doch binden sich die fraglos primären melodischen und polyphonen Energien zu einer kraftvollen Klangstruktur, die in schöner Abwägung geistig durchdrungen wie klangsinnlich gesättigt ist. Die straff gespannte Thematik der Ecksätze und die ausdrucksvolle Linearität im Largo sind in gleicher Weise persönlich erfüllt. Mit dem stimmig gesetzten Orchester verbindet sich ein ohne virtuosische Effekte sauber gearbeiteter Klavierpart den *Konrad Hansen* (Berlin) in klaren Zügen interpretierte. Ebenbürtig die Leistung des Duisburger Orchesters unter der energischen, aktiv zugreifenden Führung Otto Volkmanns.

Gegenüber der *Aktivität* Duisburgs ist das Konzertprogramm in *Essen* mehr auf einen (nicht minder verantwortungsbewußten) *Ausgleich* zwischen den drei oben skizzierten Aufgaben bedacht. Der stark betonten Klassik und Romantik gibt *Johannes Schüler* doch Gegengewichte in genügender Stärke durch Werke des Barocks (Bach, Händel, Corelli, Telemann) und der Moderne (Hindemith, Peeters, Haas, Wedig, Höller, Busoni, Maler). Bezeichnend immerhin, daß hier nicht neue, sondern romantische Musik den Aufklang des Konzertwinters bildete, Musik von Weber, Götz und Brahms, wobei es besonders erfreute, in dem Klavierkonzert von *Hermann Götz* ein verinnerlichtes Werk spezifisch deutscher Binnenromantik kennenzulernen. Dem 70jährigen *Richard Strauß* ließ Joh. Schüler eine Ehrung zuteil werden, die durch ihre besondere Note sich von den vielen Strauß-Feiern des Jahres eigenwillig abhob. An drei Abenden, den drei Schaffensbezirken Strauß': Oper, Sinfonik und Kammermusik gewidmet, wurde eine Werkauslese vermittelt, die das Repräsentative mit dem minder Bekannten glücklich verband. Im Orchesterkonzert setzte sich Schüler für die schwierig darstellbare und deswegen leider zu selten aufgeführte, meisterliche Partitur des »*Don Quixote*« ein mit einer Wiedergabe, die durch ihre technische Vollendung und durch ihre primär musikalische Gestaltung das Werk aller ästhetischen Problematik entrückte. *Poldi Mildner* spielte virtuos die sprühende Burleske für Klavier mit Orchester. Der Kammermusikabend vermittelte die Bekanntschaft mit wenig gehörten Jugendwerken, der Mendelssohnschen Bläser-Serenade (op. 7) und dem Brahmsischen Klavierquartett (op. 13). Auch die von *Emmy Küst* gesungenen Brentano-Lieder, reizvolle, koloraturgeschmückte Lyrik aus der Zerbinetta-Sphäre, erscheinen nur selten im Konzertprogramm. Die Ehrung des Opernkomponisten Strauß mit dem »Rosenkavalier« blieb mehr im Rahmen des Üblichen, auch aufführungsmäßig nicht sonderlich festlichen Charakters.

Der energischen Aktivität Volkmanns, dem glücklichen Ausgleich Schülers setzt *Leopold Reichwein* in *Bochum* eine stärkere Betonung der *Tradition* entgegen. In historisch angelegtem Zyklus führen seine Sinfoniekonzerte von Bach über die in einer weiteren Reihe von Meisterkonzerten breit ausgebauten klassisch-romantische Tradition vorsichtig zur Gegenwart hin. An neuen Werken waren hier bisher in einem Kammermusikabend die

klanglich herbe (zumal im langsamen »Madrigal«-Satz) von starkem Ethos getragene »*Gotische Suite*« für fünf Bläser von *Emil Peeters* (1927 entstanden) und *Graeners* »Sinfonia breve«, ein sympathisch gerundetes Werk von nicht sonderlicher Tiefenwirkung, zu hören. Den bisherigen Höhepunkt bildete die von Reichwein meisterlich gestaltete 9. Sinfonie Beethovens, mit der er der »Deutschen Schillerwoche« des Bochumer Stadttheaters die musikalische Weihe gab.

Erfreulich ist der beherzte Leistungswille, von dem die Musikpflege auch kleinerer Städte des Ruhrgebiets Kunde gibt. Die im vorigen Jahr vorgenommene Zusammenfassung des *Mülheimer* Musiklebens in einer Hand wirkt sich günstig aus; das Konzertprogramm erhält durch *Hermann Meißner* einheitliche künstlerische Linie und besondere Note durch das Bestreben, im Rahmen der Sinfoniekonzerte das chorische Musizieren zu stärkerer Geltung zu bringen. Dem Musikleben *Oberhausens* gibt die Persönlichkeit *Werner Trenkners* weiterhin bedeutsame Impulse. *Gelsenkirchen* erhält neuen Auftrieb durch die endlich durchgesetzte Neubildung eines eigenen städtischen Orchesters, das sich unter *Hero Folkerts'* Leitung mit Werken von Bach, Beethoven und Brahms erstmals vorstellte.

Wolfgang Steinecke



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Das Dramaturgische Büro der NS-Kulturgemeinde, das seit Jahren den deutschen Spielplan bearbeitet und durch Referate in den »Bausteinen zum deutschen Nationaltheater« das dramatische Schaffen fördert, bringt im neuesten Heft der »Bausteine« einen *Spielplanvorschlag für den Theaterwinter 1934/35*.

Nachdem Dr. *Walter Stang* das Protektorat über die Niederdeutsche Bühne übernommen hat, werden die Bestrebungen des volkskulturellen Schaffens in Niederdeutschland nunmehr in einem eigenen Arbeitsring »*Niederdeutsches Kulturschaffen*« zusammengefaßt und weitergeführt werden. Mit dem Aufbau des Ringes ist Gaukulturwart Knolle, Kiel, beauftragt worden.

Die unter dem unmittelbaren Protektorat des Reichsjugendführers Baldur von Schirach stehende Jugendgruppe des Amtes »Die NS-Kulturgemeinde« hat die Handpuppenspieler *Carl Iwowski, Berlin,* und *Max Jacob, Hohnstein,* vertraglich verpflichtet, künftig als Spielgruppe der NS-Kulturgemeinde zu spielen.

Heinrich XLV., Erbprinz Reuß, ist von der musikalischen Leitung der »*Deutschen Musik-Bühne*« zurückgetreten. Als sein Nachfolger wurde von der Reichsamtsleitung der NS-Kulturgemeinde *Theo A. Werner* für die künstlerische und geschäftliche Leitung bestellt. Als Nachfolger des bisherigen ersten Kapellmeisters Dr. *Hans Schmidt-Isserstedt* wurde Dr. *Hans Hörner* verpflichtet. Die Deutsche Musik-Bühne hat nach 60 Aufführungen im Berliner Theater am Nollendorfplatz ihre Gastspielreise in das Reich, zunächst nach Pommern, angetreten.

Die *Thoma-Bühne,* die seit Jahrzehnten als »Tegernseer Bauerntheater« in Egern bestand, wurde von der NS-Kulturgemeinde zu einer Gastspielreise von 150 Vorstellungen im ganzen Reich verpflichtet. In der Thoma-Bühne ist ein bodenständiges Bauerntheater, eine aus dem Volke selbst geborene Kunst, Wirklichkeit geworden.

Die NS-Kulturgemeinde hat mit dem *NSD-Studentenbund* ein Abkommen getroffen, das die Zusammenarbeit beider Organisationen sicherstellt. Innerhalb der NS-Kulturgemeinde wird ein Studentenring gebildet, der ihr in organisatorischer und kunst-

wertender Hinsicht untersteht. Die NS-Kulturgemeinde stellt dem Ring alle Dienststellen und Einrichtungen zur Durchführung seiner kulturellen Aufgaben zur Verfügung. Die NS-Kulturgemeinde hat ihrer Abteilung Vortragswesen ein Referat »*Kleinkunst*« angegliedert, das es sich zur Aufgabe machen wird, aus der Kleinkunst ein Mittel zur weltanschaulichen und kulturellen Schulung zu bilden.

PAUL HINDEMITH — KULTURPOLITISCH NICHT TRAGBAR

Die NS-Kulturgemeinde lehnt die Aufführung der Kompositionen ***Paul Hindemiths*** *in ihren Veranstaltungen grundsätzlich ab und verzichtet auch auf die Abnahme von Veranstaltungen anderer konzertgebender Vereine oder Institute, wenn ein Werk Hindemiths auf dem Programm steht. Die Begründung dieser Stellungnahme stützt sich auf das Wirken Hindemiths in dem letzten Jahrzehnt. Wenn Hindemith heute in seinem »Mathis der Maler« positiver erscheint, so ist damit noch nicht bewiesen, daß er, der im Sinne der Gesetzgebung des nationalsozialistischen Deutschlands nichtarisch versippt ist, sich innerlich gewandelt hat. Die Tatsache, daß er sich im Auslande noch n a c h der nationalsozialistischen Revolution mit zwei emigrierten Juden konzertierenderweise auf Schallplatten aufnehmen ließ, ist der klare Beweis für seinen schwankenden Charakter, der schon durch seine Gesinnungskameradschaft mit einem Bert Brecht dokumentiert hat, daß er ein »Bannerträger des Verfalls« war.*

Zur künstlerischen Charakteristik *Paul Hindemiths* kann man keinen besseren Zeugen heranziehen, als den Berliner Musikkritiker *Heinrich Strobel*, der bekanntlich schon vor Jahren eine bereits in zweiter Auflage (im Verlag B. Schotts Söhne) erschienene Broschüre über Hindemith geschrieben hat. Angesichts der Tatsache, daß es versucht wird, Hindemith auch im Dritten Reich als zeitgemäße musikalische Führerpersönlichkeit hinzustellen, ist diese Schrift besonders lesenswert, weil sie zu einer Zeit entstand, als das deutsche Musikleben noch gänzlich unter dem Einfluß jener verheerenden Strömungen stand, denen erst der Sieg des Nationalsozialismus Halt gebieten konnte. Man erfährt also die Beurteilung und Bedeutung Hindemiths ganz aus dem Geist jener Zeit heraus, der er eigentlich angehört und in der er seine entscheidenden Werke geschrieben hat. Nun ist Hindemith gewiß Künstler genug, um einer neuen kulturellen Situation, wie sie jetzt gegeben ist, Rechnung zu tragen und heute oder morgen Werke zu schaffen, die vielleicht anders geartet sind als die früheren, auf denen sich sein Ruf gründet. Darauf indessen kommt es nicht an, sondern auf die Erkenntnis dessen, aus welchen Kunstanschauungen heraus er seinen heutigen Ruf herleitet, der ihn angeblich zu einem Führer des künftigen deutschen Musiklebens stempelt.

Im ersten Abschnitt »Grundlagen« wird die neue Musikbewegung, der Hindemith als erster angehört, eindeutig folgendermaßen charakterisiert: »Los von der Romantik, los von der unkontrollierbaren Gefühlsmusik.« Wir finden die übliche Beweisführung für den Sinn der neuen Musik, nach der sie aus der Auflehnung gegen die Werke der Romantik, vor allem gegen Wagner, entstanden sein soll. Es versteht sich von selbst, daß dies alles für Hindemith zutrifft, der auch ausdrücklich als der Typus des neuen zeitgemäßen Komponisten hingestellt wird. Aus Hindemiths Lebenslauf ist interessant, daß er als Konzertmeister des Frankfurter Opernhauses das teilweise aus Juden bestehende Amar-Quartett ins Leben gerufen und darin als Bratscher jahrelang mitgewirkt

hat. Wir erfahren, daß Hindemith für dieses Quartett eine Reihe von »glänzenden Parodien, so eine Bearbeitung der Holländer-Ouvertüre« geschrieben hat. Bekannt ist, daß Hindemith der geistige Führer der Kammermusikfeste in Donaueschingen und Baden-Baden gewesen ist, in denen sich die gesamte Experimentiersucht der damals komponierenden oder komponieren wollenden Neutöner austobte. Als diese Veranstaltungen Schiffbruch erlitten, suchte Hindemith sie unter dem Protektorat der Berliner Musik-Hochschule in Berlin weiterzuführen, was aber gleichfalls mißlang.

Um 1920 komponierte Hindemith drei Opern-Einakter, die selbst in jenen bewegten Zeiten peinliches Befremden erregten. Von dem ersten, der den Titel »*Mörder, Hoffnung der Frauen*« führt und aus der Feder von *Kokoschka* stammt, sagt Strobel, daß er eine »überhitzte, bis zur Unverständlichkeit mit Symbolismen verbrämte Angelegenheit ist, die man höchstens vom Visuellen her verstehen kann«. Der Einakter »*Nusch-Nuschi*« bildet eine Verspottung des Wagnerschen Musikdramas mit unerquicklich erotischen Motiven. »Der Kaiser jammert im Ton des Königs Marke aus Tristan über den angeblichen Treubruch seines Feldgenerals, und das dritte der Tanzstücke ist eine von Eunuchen exekutierte Choralfuge mit allem Komfort« — von der es gleich darauf heißt, daß sie weder eine Fuge, noch thematisch ein Choral sei und mit »erfrischender Frechheit« dreinfährt. »Sie macht das Blech-Pathos lächerlich, sie will provozieren.« Das tollste Stück ist aber zweifellos »*Sancta Susanna*« (von *August Stramm* gedichtet). Hierüber sagt Strobel folgendes: »Es gehörte schon die ganze Verwirrung der Begriffe dazu, die das gedanklich überbelastete »Bühnenweihfestspiel« Wagners hervorgerufen hatte, wenn man die Vitalität, die gesunde Kraft nicht spürte, die in der »Sancta Susanna« flutet. Man lief Sturm gegen die Unmoral dieser Oper, die den Sieg der lebenschaffenden Macht des Eros über klösterlichen Zwang verkündet.« Der Sieg des Eros gibt sich in der Weise kund, daß die in Raserei verfallene Susanna dem Gekreuzigten das Lendentuch abreißt (Höhepunkt der Handlung)! Die Aufführung dieser Oper hatte seinerzeit einen Skandal zur Folge, der schon damals die endgültige Ablehnung dieses Bühnenwerkes zur Folge hatte.

Die Oper »*Cardillac*«, die seinerzeit über viele Bühnen ging, bedeutete die damals vielgepriesene Verwirklichung eines neuen Operntypus insofern, als hier bewußt jede Beziehung zwischen Musik und Bühnengeschehen aufgehoben ist. Also Negation des Begriffes Oper! Der Text des »Cardillac« stammt von *Ferdinand Lion*. Hindemiths Neigung für parodistische Stoffe hat ihn offenbar auch zur Komposition der Zeitoper »*Neues vom Tage*« geführt. Über den läppischen demoralisierenden Text von *Marcellus Schiffer* braucht man sich heute nicht mehr aufzuregen; es bleibt nur verwunderlich, daß ein Musiker wie Hindemith so wenig Geschmack besaß, ihn zu komponieren. Es gibt in dieser Oper eine parodistische Liebesszene, in der Hindemith bezeichnenderweise den Gefühlsausdruck des romantischen Orchesters persifliert. Hierzu sagt Strobel wörtlich: »Das Kitsch-Duett auf Wagner und Puccini ist übrigens ein Meisterstück der Stilkopie.«

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang das sogenannte »*Lehrstück*« von Hindemith, dessen einmalige Aufführung in Baden-Baden 1929 einen Skandal ohnegleichen hervorrief. Sein Textautor ist niemand anders als *Bert Brecht*, dem wir auch den berüchtigten »Ja-Sager« und die »Dreigroschenoper« verdanken. Getreu seiner materialistischen und nihilistischen Einstellung zu den Dingen des menschlichen Lebens und unserer Kultur, wird der Hörer hier darüber »belehrt«, daß es nicht üblich ist, einem abgestürzten Flieger zu helfen und daß die Menschen durchaus fühllos und gemein sind. Der gesunde Instinkt des Publikums hat sich damals gegen dieses auch von Hindemith in aufreizender Form durchgeführte »Lehrstück« aufgelehnt.

Man kann den Einwand erheben, alle diese Werke — zu denen als ähnlich geartetes noch die Tanzpantomime »Der Dämon« gehört — wären in einer abgeschlossenen Epoche

entstanden und heute nicht mehr wesentlich. Das ist unrichtig. Mögen sie auch nicht mehr aufgeführt werden, so sind sie doch immerhin vorhanden, können von jedermann gekauft werden und beweisen durch ihre Existenz — ein Widerruf oder Abrücken ist bis heute nicht erfolgt —, daß Autoren und Verleger sich zu ihnen bekennen. Sie zeigen ferner die geistigen Hintergründe und die ihrem Wesen nach volks- und kunstfremde Atmosphäre, aus der heraus Hindemith immerhin ein Jahrzehnt lang Werk um Werk geschaffen hat. Dies um einer reinlichen Scheidung willen festzuhalten, ist heute notwendig, da Kräfte am Werk sind, die wieder vergessen machen wollen, was seinerzeit als musikalischer »Kulturfortschritt« gepriesen wurde.

MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS

Wenn wir hier einen *neuen* Weg der musikalischen Rundfunkkritik beschreiten, so möchten wir dabei folgende Grundsätze vertreten: Der deutsche Rundfunk ist eine mannigfache Einheit, die sich in den Darbietungen der zehn deutschen Reichssender äußert. Die Variationsmöglichkeiten ihrer verschiedenen Tagesprogramme beruhen nun nicht auf der Zahl 10, sondern in der von der Reichssendeleitung zusammengefaßten Aufgabe, die Ziele *eines* Kulturprogrammes unter freier Berücksichtigung der jeweiligen landschaftlich-bedingten Einwirkungen nach den verschiedensten Seiten hin herauszuarbeiten. Die Maßstäbe dieser mannigfachen Entfaltungsmöglichkeiten unterstehen also einem einheitlichen Kulturwillen. Will nun eine Kritik des deutschen Rundfunks wirklichkeitsnah und wahrheitsgetreu sein, so kann sie natürlich nicht von den einzelnen Sendebezirken ausgehen, sondern ausschließlich nur von den Kulturgrundsätzen, die den Rundfunk in seiner Gesamtheit beherrschen. Eine solche Funkkritik hat daher die doppelte Aufgabe: einmal an der Bewußtmachung solcher Grundsätze mitzuarbeiten und dann den Grad ihrer Berücksichtigung und ihrer fachlichen Prägung durch die einzelnen Sender darzustellen.

Einer solchen Gesamtbeurteilung steht nun ein sehr umfangreicher Programmstoff zur Verfügung, über den wir eine einheitliche Übersicht gewinnen müssen. Wohl ist nicht jeder Volksgenosse — zeitlich und (oder) funktechnisch — in der Lage, die Gesamtdarbietungen aller Sender selbst wahrzunehmen. Trotzdem gibt es in jedem noch so entfernten Sendebezirk Darbietungen, die uns alle interessieren müssen und interessieren werden. Dieses Interesse ist also nicht durch die Zugehörigkeit zu einem Sendebezirk bedingt, sondern vielmehr durch die Zugehörigkeit aller Funkteilnehmer zu einem einheitlichen Kulturwillen, aus dem das gesamte Funkleben und seine einzelnen Sendungen entspringen. Wenn also die Funkkritik die wichtigsten Sendungen aller Bezirke unmittelbar berücksichtigen muß, so kann sie sich jedoch bei ihrer Darstellung wiederum nicht an einzelne Sendebezirke binden, weil sich das künstlerische Niveau der einzelnen Sender dauernd verschiebt und überschneidet.

Hieraus ergibt sich nun eine besondere Einstellung der Funkkritik gegenüber der Konzertkritik, die sich in einem ganz anderen und voneinander verschiedenen Sinn an den Leserkreis wenden. Kann z. B. der Konzertkritiker in der Tageszeitung die Einzelheiten einer musikalischen Aufführung mit einem Publikum durchsprechen, das sich bereits vorher bei der Aufführung selbst zusammengefunden hat, so will der Leser einer Funkkritik oftmals erst erfahren, was im gesamten Rundfunk vorgegangen ist. So wird sich auch der Funkhörer niemals so sehr für die Einzelbeschreibung einer nichtgehörten (nichterlebten) Sendung interessieren, als vielmehr für die Gesamteinstellung der einzelnen Reichssender und ihrer Programmkultur, die — bei *gleichem* Maßstab für alle Sender! in einem Funkbericht aus der Fülle der Einzeldarbietungen heraus nachgezeichnet werden soll. Denn eine solche Gesamteinstellung und Programmkultur der einzelnen Sender gehört in erster Linie mit zu den Eckpfeilern des deutschen Rundfunks und damit zur Prägung eines Kulturwillens und Kulturzieles, dem sowohl wir als auch jede einzelne Funksendung verpflichtet sein und immer wieder verpflichtet werden müssen.

Es ergibt sich natürlich hierbei die verpflichtende Selbstverständlichkeit, daß eine so erstrebte Gesamtbeurteilung von jeder einzelnen

Hauptsendung getragen werden muß und daß das kritische Schwergewicht niemals auf einer zufällig gehörten Sendung, sondern auf dem Gesamtangebot aller deutschen Sender beruhen muß. Selbst wenn die meisten Sendungen in der Kritik nicht namentlich erwähnt werden können und nur mittelbar mitspielen, so liegt eben das kritische Schwergewicht und die Übersicht einer guten Funkkritik bereits in der betonten Auswahl der heranzuziehenden Werke. Diese Auswahl bestimmter Werke soll überdies auch nach jeweils wechselnden Gesichtspunkten erfolgen (etwa nach bestimmten Musikformen, Musikstilen, musikalischen Hauptfragen), um dann auch die Übersicht für die allerwichtigsten Fragen über zeitgenössische Ausdrucksprobleme, über die musikalische Erfassung unseres Kulturrhythmus und unserer Kulturideale erleichtern zu helfen, — Fragen, die wohl bei allen Hauptsendungen immer wieder mitschwingen werden, besonders aber dann bei denen, deren rein künstlerische Einmaligkeit bzw. Erstmaligkeit in der kritischen Übersicht zum Grundsatz erhoben werden muß.

Wenn sich eine Rundfunkkritik von einer Konzertkritik zuerst nur durch die Vermittlungsart an sich gleichbleibender Musikwerke und Musikstile unterschieden hatte, so haben sich jedoch allmählich, eben aus der mittelbaren Musikdarbietung (durch Mikrophon und Lautsprecher) besondere Formen und Gesetze entwickelt, die auch in das Beobachtungsgebiet unserer Funkkritik fallen. Diese funkischen Formen und Formgesetze sind aber — was wir immer wieder betonen müssen! — im Dienste der Vermittlungsform entstanden und dürfen als solche niemals so verselbständigt werden, daß sie den zu vermittelnden Kunstgegenstand und seine Gesetze über Gebühr beeinflussen oder gar erdrücken. Hier erfassen wir gerade die Ursache der hinter uns liegenden Rundfunkzersplitterung, daß deren Vertreter aus Mißverständnis zuungunsten kultureller und künstlerischer Werte die funktischen Formen isolierten und verselbständigten. Gewiß ist aus den Gebrauchsformen des täglichen Lebens und des kulturellen Gedankenaustausches auch der eigentlichen Kunst- und Musikentwicklung sehr viel Gutes zugeflossen. Aber um beurteilen zu können, was zum eigentlichen Kunstgehalt und was zu seiner Vermittlungsform gehört, muß man beide Gebiete in Begriffsklarheit auch trennen können. Ist man dann über den polaren, d. h. über den sich ergänzenden Gegensatz beider Arten im klaren, so kann man um so freier die organischen Verbindungsmöglichkeiten aller Lebensformen überwachen. In diesem Sinne erkennen wir dankbar an, daß der Rundfunk die Hörspielmusik geschaffen hat, das Interesse für eine gute Unterhaltungsmusik wachgerufen und die neue Form der Funksuiten gestiftet hat, das durch ihn die Frage der Funkoper und Funkoperette lebendig geworden ist usf., wodurch der Rundfunk auch für die eigentliche Musikentwicklung zu einem großen und unersetzlichen Kulturfaktor geworden ist. Deshalb wollen wir auch hier — wie oben bereits erwähnt — den Rundfunk bald in seiner Bedeutung für die Hebung der Haus- und Kammermusik, bald in seiner Einwirkung auf die Pflege des zeitgenössischen Musikausdruckes oder auf die Pflege einer guten Tanz- und Bewegungsmusik betrachten. Solche Einzelfragen werden uns aber niemals zersplittern, solange wir fest an die organische und kulturbedingte deutsche Musikidee glauben. Organisch heißt hier: Musik als einheitlicher Organismus, als ein System von gleichartigen und gleichbleibenden Grundsätzen, die für alle Musikäußerungen, für ernste und sogenannte leichtere Musikwerke, für die direkte Musikdarbietung im Konzert und für die mittelbare Musikvermittelung durch den Funk absolute Geltung haben. Kulturverbunden besagt, daß wir unsere Musik als Ausdruck unserer Lebensgefühle erfassen: Solange dann unsere Lebenshaltung echt ist, wird auch die musikalische Äußerung und musikalische Prägung echt sein müssen im organischen Ablauf ernster und heiterer Lebensstimmungen. So haben wir letzthin den Maßstab aller kulturpolitischen und damit künstlerischen Äußerungen in uns selbst zu suchen: in den uns angeborenen seelischen Kräften und Eigenschaften. Und zur Vermittlung dieser Kräfte und Eigenschaften gehört der musikalische Rundfunk in der Gesamtheit seiner Sendungen.

Wir stellen die nächstfolgenden Ausführungen auf eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Ereignisse der letzten Wochen. Zu diesen gehört in erster Linie die *Münchener Tagung der Rundfunkintendanten* vom 3. und 4. Oktober, in der ein »glanzvolles musikalisches Winterprogramm im deutschen Rundfunk« beschlossen wurde. Wenn wir die Auslegungen der kommenden Programmarbeiten durch Reichssendeleiter Hadamovsky kurz

wiedergeben wollen, so »braucht der Rundfunk den großen Fachmann der Rundfunk-Unterhaltungskunst. Der große Magnet des Rundfunks heißt nun Musik. Ein großes Unterhaltungskonzert des Rundfunks muß daher an Niveau und Präzision der Ausführung alles übertreffen, was normalerweise an Unterhaltungskonzerten geboten werden kann. In dieser Entwicklungslinie der künstlerischen Funkdarbietungen sollen an den Sonntagen vom 21. Oktober bis 10. Februar, abends 9.30 Uhr 15 Meisterkonzerte mit den hervorragendsten deutschen Interpreten ihren besonderen Platz haben.«

Die eben genannten Meisterkonzerte wurden programmgemäß nach einer kurzen Ansprache des Reichssendeleiters von *Wilhelm Kempff* eröffnet, der mit dem Königsberger Opernhausorchester unter *Erich Seidler* das Klavierkonzert in c-moll von Beethoven spielte. Seidler musizierte mit diszipliniertem Stilgefühl. Wir heben dieses deshalb hervor, weil es manchmal einige kleine Schwankungen in der Auffassung zwischen Solist und Begleitung gab, wenn z. B. Kempff mit einer etwas weichen und umschreibenden (um nicht zu sagen ausdeutenden und verschiebenden Art eigene Wege der Interpretation ging.

Der Reichssender Köln stellte sich wieder einmal als guter Betreuer der *Ewald-Strässerschen*-Werke vor. Die von *Dr. Buschkötter* uraufgeführte 6. Sinfonie des 1933 verstorbenen Komponisten zeigt eine fast ungeahnte Entwicklungslinie. Die mit Tschaikowskijschen Schwung geschriebene Sinfonie trägt recht glücklich altes Gut und alte sinfonische Mittel in das Neuland zeitgenössischer Klangbildungen hinein und wird zweifellos zu den kommenden Konzertprogrammen gehören.

Der Berliner Sender begann am 22. Oktober mit einem *Anton-Bruckner*-Zyklus. *Otto Frickhoeffer* zeigte sich hier bei der 1. Sinfonie als sehr feiner Bruckner-Interpret. Denn besteht die Brucknersche Art in der gewaltigen (Klang-) Fantasie des süddeutschen Menschen der in orchestralen Steigerungen gleichsam die Berggipfel erringt, um dann plötzlich in choralartigen Episoden überirdischen Gedanken nachzugehen, so hütete sich Frickhoeffer vor der üblichen Gefahr, diese Brucknerschen Steigerungen noch pathetisch steigern zu helfen, sondern war mit künstlerischem Erfolg darauf bedacht, die Gesamtlinie der musikalischen Entwicklung klar hervortreten zu lassen. Frickhoeffer gleicht hier sehr der Bruckner-Auffassung seines Kollegen *Hans Rosbaud* vom Frankfurter Rundfunk. *Kurt Herbst*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: In der stillen, nüchtern-strengen Alten Garnisonkirche (mit den historischen Regimentsfahnen) musizierten die *Thomaner*. *Straube* und seine sächsische Knabenauslese besitzen ihr Stammpublikum. Bei diesen Vorträgen sieht man förmlich die alten Meister aus dem Vergangenheitsdunkel ihre Häupter erheben. Insbesondere ein »toller« Schleswiger, Nikolaus Bruhns, erregte mit einem e-moll-Präludium (gespielt von *Heitmann*) Herzklopfen. — Die *Furtwängler*-Veranstaltungen, begonnen mit dem I. Philharmonischen Konzert, sind überlaufen. Als Solisten: die Metropolitan-Primadonna *Elisabeth Rethberg*. Furtwängler selbst dirigiert Bruckners IX. im monumentalen Aufriß. — Das Sinfoniekonzert des *Berliner Tonkünstler-Orchesters (Balay)* sei erwähnt. Dvoraks Onkel Tom-Sinfonie mit böhmischem Tschaikowskij-Einschlag. (»Aus der neuen Welt.«) Man freut sich über solche Wiederentdeckungen. — Unter *Kleiber*, mit dem *Bruno Kittelschen Chor*, Verdis Requiem. Solisten: *Käte Heidersbach, Margarete Klose, Marcel Wittrisch, Walter Großmann*. Die Wiedergabe insgesamt eine Leistung. In der Voraufführung leider nicht genügend Besucher. — Noch zwei Klavierspieler. In der ersten »*Stunde der Musik*« (Sonntag 5 Uhr) das pianistische Phänomen: *Winfried Wolf*. Ein nordisch-aktiver Spieler. Im *Sinfoniekonzert* der NS-Kulturgemeinde (Generalmusikdirektor *Hermann Stange*) eine junge Pianistin: *Maria Koerfer*. Liszts Es-dur-Konzert. Das Webersche Konzertstück. Sauberste Passagen. Poesie. Es ist Zukunft vorhanden. *Alfred Burgartz*

Hans Pfitzner führte die Philharmoniker zum ersten Erfolg des Winters mit einem Programm italienischer Vorklassik und zeitloser Romantik. Schumanns III. Sinfonie wurde zum Bekenntnis schlechthin, ebenso die Oberon-Ouvertüre; zu beiden stimmten Pfitzners Orchesterlieder, vor allem »Zorn« und »Klage«. *Gerhard Hüsch* sang sie mit Klangfrische. — Mit nur einer Probe faßte *Camillo Hildebrand* das hinsiechende Berliner Sinfonieorchester zu einer ungewöhnlichen Leistung zusammen. Dirigenten und Klangkörper im Zusammenwirken zu erhalten, wäre ein kultureller und künstlerischer Gewinn. Die Leistung stand im Zeichen Liszts; ebenbürtig der reifen Klavierkunst von *Waldemar Lütschg*, der in den Konzerten Es und A, den Préludes und der Danse macabre das Virtuose zu verinnerlichen wußte. — Zwei *Vollerthun*-Aufführungen vertieften den Eindruck dieses zyklischen Liedgestaltens. *Magda Lüdtke-Schmidt* setzte ihr Vollethun-Programm auch im Rundfunk mit schönem Gelingen durch. Die Stimme *Karin Schencks* mußte versagen, weil hier die Grundbegriffe jeder Liedgestaltung fehlten. *Gertrude Pitzinger*, eine Sängerin von ungewöhnlicher Natur- und Vortragsbegabung, brachte Vollerthuns op. 27 zur Uraufführung. Der Eindruck der stark geformten, thematisch und melodisch sehr wertvollen »*Vier Lieder aus Niederdeutschland*« (nach Hermann Allmers), war zwingend. Vollerthun gab dem Zyklus die rechte Auslegung, während *Franz Rupp*, wohl der echteste Musikant unter den Begleitern, das übrige mitgestaltete. — *Max Trapp* hatte in *Ria Schmitz-Gohr* eine musikalisch und technisch stark befähigte Solistin für sein Violinkonzert op. 21, das durch Zerrissenheit und lauten Bombast trübste Erinnerungen auslöst. Durch robustes Fortespiel erschlug er auch die Wirkung des Konzertes op. 18 von Strauß. *Rudolf Nel* begleitete farblos das übrige Programm, das peinlich inhaltsarm verlief. — Der Organist *Gerhard Schwarz* gab mit Orgelimprovisationen einen überzeugenden Begriff von den großen Formen der Musica sacra. Zu hoffen bleibt, daß von dieser Kunst echte Musikerziehung und artgemäße Neubildungen ausgehen. Alte und neue Orgelmusik vermittelte *Hans-Jürgen Ziehms* gutes Registrieren, sehr befähigtes Spiel (bis auf das leidige Überhetzen der Tempi). Buxtehude, Böhm, Bach litten unter der Grellheit der Orgelstimmen. Eine Toccata und Fuge des jungen *Max Martin Stein* ist mit Begabung aufgebaut; eine kleine Partita von *J. N. David* fiel dagegen ab. Regers Orgelsonate in d bildete den mächtigen Schlußstein. — Alte Kirchenchormusik bis Palestrina sang der Kleine gemischte Chor der Hedwigskirche. Dr. *Karl Forster* brachte die ausdrucksmächtige Polyphonie der Alten zu starker eindringlicher Wirkung. Chorkultur und Stilpflege trugen zum echten Widerhall bei. Dem starken Auftakt folgen sechs weitere Konzerte des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands (zwei davon dienen den Jungen). — Ein amerikanisches Sängerpaar, *Steele-Clovis*, entledigte sich stocksteif und vortragslos eines Programmes von Haydn bis Niggersong. Wer verantwortet eigentlich solchen Import? — Eine ansprechende Sopranistin, *Gunthild Weber*, wußte mit ihrem Gesang und zwei obligaten Instrumenten nichts anzufangen. Im Anfang war der Stil ... *Max Pauer* spielte einen Abend Schubert. Klare, aber indifferente Technik, kein Unterscheiden der Sätze, dafür Einheitstempi. Das Publikum überhörte sie, was schon um Schuberts Willen zu bedauern bleibt. *Hans Jenkner*

MANNHEIM: Ein Konzert des Reichsfliegerorchesters unter der feurigen Leitung *Schulz-Dornburgs* leitete die Mannheimer Konzertsaison vielversprechend ein. Im Verlauf des anregenden Abends wurden die »vier Orchesterstücke« Anton Bruckners *uraufgeführt*. Die Stücke, die in einzelnen Momenten bereits die Klaue des Löwen verraten, im Ganzen genommen aber nur als Versuche eines noch im Puppenzustande befindlichen sinfonischen Talents zu werten sind, stammen aus dem Jahre 1864. Dem Genius Bruckners war auch zum größten Teil eine kirchenmusikalische Andacht in der St. Josephskirche gewidmet, in der Chordirektor *Winter* eine stimmungsvolle Aufführung der selten zu hörenden Bläsermesse e-moll leitete und außerdem auch noch die Motette »Tota pulchra« aus Bruckners reifer Zeit zur Diskussion stellte. *Franz Philipp* umrahmte die Andacht mit seinem wundervollen Orgelspiel, das in eine gewaltige Improvisation mündete. Anschließend an diese Feier erfolgte die formelle Gründung der Mannheimer Ortsgruppe des Badischen Bruckner-Bundes. Das I. Akademie-Konzert war *Richard Strauß* gewidmet. *Philipp Wüst* versuchte sich und das Orchester zunächst am »Zarathustra«, dessen eigenwillige Herbheiten nicht immer nach Wunsch gerieten. Sichtlich wohler fühlten sich Dirigent und Orchester bei der schwung-

vollen »Sinfonia domestica«, deren turbulente Heiterkeiten glanzvoll zum Ausdruck kamen. Als Mittelstück figurierten einige Orchesterlieder von *Emmy Leisner* mit tiefster Einfühlung, aber allzu nachgedunkeltem Stimmtimbre vorgetragen, von Wüst mit besonderer Zartheit begleitet. *Hans F. Redlich*

OPER

BERLIN: In der Staatsoper die Neuinszenierungen von »*Siegfried*« und »*Götterdämmerung*«, nachdem in der vorigen Spielzeit die beiden neuinszenierten ersten Teile der Tetralogie größten Erfolg hatten. Bühnenbilder von *Preetorius*: glücklichste »Legierung aus Tradition und Moderne«. Diese gigantische Bühnentechnik sucht ihresgleichen. *Tietjen* studiert mit den Darstellern bis ins Kleinste und bringt ein Gesamtkunstwerk zustande an Farben, Konturen und Gesten. Im »Siegfried« ist das Scherzo (in der Felsenschmiede) ungewöhnlich betont. »Siegfrieds Tod« zeigt die tiefe Verwandtschaft Wagners mit Shakespeare. Dieser Berliner »Ring« wird sicherlich historisch. Furtwänglers musikalische Gestaltung ist grandios, aber oft zu »geistig«. Aus irgendeinem Grunde kam die Nornen-Szene der »Götterdämmerung« matt. Ein neuer Kammersänger wurde in der Pause von Ministerpräsident Hermann Göring ernannt: *Max Lorenz* (beide Siegfriede). Mime: *Erich Zimmermann* (ein Genie). Der Wanderer: *Rudolf Bockelmann*. Ein neuartiger Hagen (als Wagnerscher Mephisto): *Ludwig Hofmann*. Waltraute: *Margarete Klose*. Als Brünnhilde beide Male: *Frida Leider*.
Alfred Burgartz

Der erste Ballettabend des Deutschen Opernhauses gestaltete sich zu einem künstlerischen Ereignis erfreulicher Art. Es war ein Abend, der launige Heiterkeit, amüsante Unterhaltung und mitreißende Spannung genugsam verbreitete. *R. Kölling*, *D. Spiess*, *R. Arco*, dazu *L. Spalinger*, *H. Höpfner* standen im Vordergrund des tänzerischen Geschehens, dem R. Köllings choreographische Einfälle genügend Kontrast und prächtiges Tempo sicherten. So war in den »*Jahreszeiten des Lebens*«, einer Art Bühnenbilderbogen mit Schubertschen Melodien, das Herbstbild ein ganz reizender Höhepunkt. Gewiß hätte hier, wie auch bei dem zweiten Ballett, die Ausstattung etwas ergiebiger sein können; dafür hatte man aber bei den »*Ajanta-Fresken*«, die fraglos den künstlerischen Gipfel des Abends bedeuteten, nichts an Glanz des Bildes wie der Kostüme fehlen lassen. *A. Tscherepnins* Musik zu diesem Ballett, das nach einer Idee der Anna Pawlowa die Gottwerdung Buddhas behandelt, besitzt Linie und Suggestionskraft. Ihre primitive Melodik, wilde Rhythmik und ihr östliches Klangkolorit sind wohl asiatischen Ursprungs, aber durch eine individuelle Note (ohne allzu große Absonderlichkeit) künstlerisch geformt und gewertet. — Ein groteskes, allerdings durch die Zeit schon überholtes Intermezzo gab *H. Trantow* mit dem »Lärm um Mitternacht«, einer amüsanten Vagabundenharlekinade, der die zügige Schlußsteigerung fehlte. H. Trantows Musik konnte nicht in die Tiefe wirken, und mußte daher einen leichten Konversationsstil anschlagen, der mit Geschick und zweckmäßiger Auswahl moderner Orchestermittel angelegt war. — Das Orchester des Opernhauses hielt sich unter H. Trantows Leitung ausgezeichnet. Bei Schubert hätte sich eine noch größere Verfeinerung (und gelegentlich auch Präzision) des Klanges erzielen lassen. Dafür erlebte man bei den neueren Werken ein wunderschönes Mitgehen und Klingen. *Friedrich Welter*

BREMEN: Die Wiedereröffnung der Oper im Staatstheater mit »*Meistersinger*« gab über zwei wichtige Dinge Sicherheit: über die hervorragenden geistigen und künstlerischen Führereigenschaften des neuen ersten Kapellmeisters *Walter Beck* (früher in Magdeburg) und über die stimmliche Eignung des Sängers des Hans Sachs *Ernst Hölzlin*. Walter Beck hat reife Kunsterfahrung, die aber nicht zur Routine geworden ist. Das Orchester ist offensichtlich froh, eine klare Führung zu haben. Wie selbständig er zu gestalten versteht, zeigte die Aufführung von Verdis *Simone Boccanegra*, dessen Partitur er mit italienischer Leidenschaft und deutscher Klarheit füllte. Ernst Hölzlin sang die Titelrolle. In beiden Rollen, Hans Sachs und Boccanegra, ließ er einen umfangreichen, sonoren Baß hören. Die Regieführung hatte der Intendant Dr. *Willy Becker*, der beiden Werken einen starken Gesamteindruck sicherte. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Soweit Kunstpolitik von Persönlichkeitswerten der Führenden abhängig ist, wird sich im neuen Spieljahr bei der Deutschen Oper in Breslau nichts ändern. Ein neuer Kapellmeister, *Richard Kotz*, fügt sich leicht in den Geist des Betriebes ein, und die

von der Städtischen Oper Berlin übernommene Tanzmeisterin *Alice Uhlen* wurde gleich nach ihrer ersten Leistung — Tänze im »Oberon« — als wertvoller Gewinn erkannt. Merkwürdigerweise kam die Opernleitung auf den Gedanken, die Hörerschaft durch sogenannte »interessante« Besetzungen anzulocken. Man »heroisierte« die »*Aida*« und gab dem »*Oberon*« eine betonte lyrische Note. So etwas hat vielleicht früher einmal, in der Zeit, als der Solistenkultus üppig ins Kraut schoß, Sinn gehabt, heute sind solche Servierkünste abzulehnen. Es geht ums Werk und um nichts anderes. Die heroische Partie der Rezia wurde mit der lyrischen Sängerin falsch besetzt, damit die Hochdramatische für die Aida frei wurde. Beide Sängerinnen versagten in den ihnen nicht zukommenden Aufgaben. Ähnlich wirkten sich die Fehlbesetzungen bei den männlichen Hauptpartien aus. Man hat auch bereits wieder umbesetzt, und da zeigte es sich, daß *Ly Betzou* eine stimmlich und darstellerisch vorzügliche Aida ist. Ein starker Gewinn ist der Charakterbariton *Friedrich Ginrod*. Annehmbar die Soubrette *Lotte Schönauer*, in besonderem Maße anziehend die Vertreterin des Ziergesanges *Erna Sack*. Neues oder Seltenes hat die junge Spielzeit noch nicht gebracht. Die Aufführungen bewährter Opern, auch »Arabella« von Strauß gehört jetzt dazu, sind im Szenischen und Musikalischen sorgfältig vorbereitet.

Selbstverständlich ist auch die Operette wieder ins Opernhaus eingezogen. Künnekes »*Wenn Liebe erwacht*« wird sauber und wirkungsvoll gegeben. Neben der vornehmen Sängerin *Ellen Pfitzner* stehen die liebenswürdigen Soubretten *Dore Aldor* und *Wally Mittelstädt*. Auch das männliche Operettenpersonal ist vortrefflich. *Rudolf Bilke*

DUISBURG: Das Duisburger Stadttheater pflegte bislang einen vielleicht aus den räumlichen Ausmaßen seines Hauses zu begründenden großen Opernstil, dessen Monumentalität nachgerade in Erstarrung überzugehen drohte. Die Eröffnung der neuen Spielzeit mit *Wagners* »*Rienzi*« ließ dieser Spieltradition gemäß eine Aufführung erwarten, die sich besonders an die spezifisch opernhaften Gehalte des Wagnerschen Erstlings halten würde. Um so erstaunlicher dann die Inszenierung des von der Deutschen Musikbühne her neuberufenen Oberspielleiters *Rudolf Scheel*, die für Duisburg nicht nur den Beginn einer neuen Spiel-, sondern ebenso den einer neuen Stilzeit bedeutete, die darüber hinaus aber noch Wagners Werk in ein ganz neues Licht rückte. Scheel gab den »*Rienzi*« *als Musikdrama;* er warf allen großen Opernballast, Pferde und klirrende Rüstungen ab, vermied starrenden Pomp, Waffengerassel und Gladiatorenballett, kurz allen bloßen Effekt der szenischen Aufmachung, und leitete statt dessen mit zwingender Eindeutigkeit aus der »großen tragischen Oper« ein revolutionäres Volksdrama her. Seine auf Auflockerung und dramatische Verlebendigung gerichtete Regiearbeit bewährte sich vor allem in den dynamisch erregten, großartig bewegten Volksszenen. Aus der gleichen Grundhaltung heraus leitet *Paul Drach* das Musikalische; auch hier werden die knalligen Farben des opernhaften Effekts gemieden, um statt dessen die pathetisch ausladende Geste dieser Musik aus innerer dramatischer Erregung zu legitimieren. Ein ausgezeichnetes Ensemble (an erster Stelle *Jan Witins* Rienzi, *Olga Schnaus* Irene und *Else Dröll-Pfaffs* Adriano) fügt sich trefflich in *Joh. Schröders* szenischen Rahmen. Der Duisburger »Rienzi« darf als eine der wesentlichsten Wagner-Aufführungen im Westen gelten; und Rudolf Scheel ist gleich mit dieser ersten Inszene in die von Georg Hartmann in Dortmund, von Wolf Völker in Essen bezeichnete vorderste Front der szenischen Neugestalter Westdeutschlands gerückt.

Wolfgang Steinecke

MANNHEIM: Der notwendig gewordene Umbau des alten Nationaltheaters verlegte die Eröffnung der eigentlichen Opernspielzeit auf Mitte Oktober. In der Zwischenzeit behalf sich die Mannheimer Oper mit der »Notbühne« des »Neuen Theaters«, auf der eine fein durchgearbeitete »*Figaro*«-Neuinszenierung — unter Leitung des Intendanten *Brandenburg* mit *Philipp Wüst* am Pult — zu sehen war. In dem Mozartschen Werk, wie in einer darauf folgenden Neueinstudierung von Donizettis »*Regimentstochter*« (Dirigent: Dr. *Cremer*) stellte sich die Koloratursängerin *Gertrud Gelly* sehr vorteilhaft vor.

Die *Operette* eröffnete die Spielzeit gar mit einer veritablen Uraufführung: »*Schwarzwälder Kirsch*« von *Siedel* und *Valentin*. Der mit offenbar ganz unzulänglichen Mitteln unternommene Versuch, das Operettengenre durch eine mehr volkstümliche Note zu beleben, fand beim Mannheimer Publikum nur mäßige Gegenliebe. *Hans Becker* (Regie) und

Klauß (musikalische Leitung) hatten ihr ehrliches Bemühen an eine höchst undankbare Aufgabe verschwendet. Valentins lärmende und melodisch auffallend dürftig geratene Musik kommt nirgends aus dem Fahrwasser der alten Operettenschablone heraus.

H. F. Redlich

MÜNSTER i. W.: Im Wettkampf der westdeutschen Theater holte Münster an künstlerischem Kredit mit einem Gastspiel Prof. *Hans Pfitzners* auf, der mit einer von ihm selbst einstudierten Inszenierung und am Pult geleiteten Aufführung seines Musikdramas »*Der arme Heinrich*« die Spielzeit eröffnete. Die erstaunliche Jugendfrische und ekstatisch gespannte Temperamentfülle, mit der der Meister die Solisten, den Chor und das Orchester zur Herausgabe des Letztmöglichen anfeuerte, erregte stärkste Bewunderung. Szenisch überaus eindrucksvoll war der letzte Akt des Werkes gestaltet, wozu (außerdem die sehr detonierenden Chöre) das von *Erich Kempgens* entworfene archaisierende Bühnenbild wesentlich beitrug. Sparsam ohne Theatralik *Hilde Schlüter* (Agnes), musikalisch die Aufführung beherrschend *Hilde Harter* (Hilde) und *Paul Lodder* (Dietrich). Im Rahmen einer Schillerfeier in Münster dirigierte Prof. Pfitzner in wahrhaft genialer Einfühlung in Beethovens Klassizität die dritte *Leonoren-Ouvertüre*. In der Oper sind weiter geplant: Marschner »Hans Heiling«, Wagner »Rienzi« und »Tannhäuser«, Verdi »Die sizilianische Vesper«, Mozart-Anheißer »Figaros Hochzeit«, Strauß' »Rosenkavalier«, Lortzing »Casanova«, Wagner »Lohengrin«, Verdi »Troubadour«, Bizet »Carmen«, Donizetti »Lucia di Lammermoor« und Franz Ludwig »Das Lambertusspiel«.

Gerhard Kaschner

* K R I T I K *

BÜCHER

H. J. MOSER: *Musiklexikon. 14. Lieferung.* Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Damit stehen wir unmittelbar vor dem Abschluß des Werkes. Ist's wirklich nötig, noch auf Einzelheiten hinzuweisen? Höchstens auf die Tageswichtigkeit des großen Artikels »Tonfilm« wie auf alle Artikel, die mit dem Kernwort »Ton« zusammenhängen. Daß klar und verständlich (mit Angabe reicher Literatur) über die schwierigen Fragen der »Tonartencharakteristik« und des »Taktes« gehandelt wird, möchte ich dem Verfasser besonders danken. Auch die Zusammenfassung »Temperatur« ist dem Wissenden wie dem Lernenden besonders nützlich. Unter den Formbegriffen sind »Suite« und »Sinfonie« meisterlich, »Variation« etwas summarisch behandelt. Unter den fremdvölkischen Musiken beschert uns die Gunst der Buchstabenfolge diesmal tschechische, türkische und ungarische Musik, an biographischen Artikeln vor allem Bachs großen Zeitgenossen Telemann und Wagners Gegenpol: Verdi. Für die deutsche Musikpflege wichtig und besonders dankenswert ist die Liste der »Thomaskantoren«, die langes Nachschlagen erspart. Auch das am Schluß anhebende Verzeichnis der »Vereine«, die Artikel über »Typenlehre« und »Urheberrecht« sind nötig und aufschlußreich. Und wie der Verfasser dem Fachmann und dem Laien auf einer knappen Spalte das Problem der »transponierenden Instrumente« klar und handlich macht, ist zu bewundern.

Müller-Blattau

ERHARD KRIEGER: *Deutsche Musiker der Zeit. Gesammelte Aufsätze.* Verlag: Arthur Parrhysius, Berlin.

Ein knapper Blick auf die Namen der Meister. die in diesem Büchlein behandelt werden, gibt sogleich ein Bild von der vielseitigen Eigenprofilierung dieser Charakterköpfe (L. Weber, E. Pepping, H. Kaminski, H. Pfitzner, R. Wetz und G. Vollerthun), die sich bei aller Unterschiedlichkeit der Gestaltungsart in Grundlegendem treffen. Trotz knapper Form vermag der Verfasser stets den Gehalt im Einzel- wie im Gesamtschaffen der Komponisten klar und überzeugend herauszuschälen. Das gelingt um so sicherer, da die Stellung zur Zeitgeschichte überall gebührende Berücksichtigung findet.

Carl Heinzen

MUSIKALISCHE FORMEN IN HISTORISCHEN REIHEN, *herausgegeben von Heinrich Martens, 17. Band: Der Kanon.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Herausgabe des Bandes hat Heinrich Martens *Fritz Jöde* übertragen, von dem bereits mehrere weitverbreitete Kanonsammlungen vorliegen. Diese dienen der praktischen Volksmusikpflege. Das Martenssche Sammelwerk stellt sich aber auch in den Dienst des Musik*unterrichts*, es führt Entwicklungen vor, veranschaulicht geschichtliche Bewegungen. Andererseits gibt es die Beispiele in einer Form, die eine Wiedergabe ermöglichen. Für den Laien sind die Originaldrucke oft nicht lesbar. Geschichtlicher Blickpunkt und Aufführungserfahrung mußten sich also bei der Veröffentlichung verbinden.

Wie Jöde vorgegangen ist, zeigt deutlich ein Vergleich mit den Notierungen alter kanonischer Sätze in anderen Werken, die Musikgeschichte in Beispielen darstellen. Jödes Partiturenbilder sind übersichtlich und anschaulich. Von alten Meistern der Polyphonie bringt er den berühmten Sommerkanon, den Martinskanon, zwei Stücke von Obrecht und Josquin de Pres, und als besonders zu begrüßendes Beispiel die kanonische Form von Isaaks: »Innsbruck, ich muß dich lassen.«

Als Stilproben reichen diese Beispiele aus. Ergänzendes Material findet der Musiklehrer in Arnold Scherings: »Geschichte der Musik in Beispielen.« Etwas reicher hätte man die Auswahl von Kanons aus der Barockzeit gewünscht, und zwar unter stärkerer Berücksichtigung der Instrumentalmusik. Für Spielgruppen ist diese in der Form reizvolle, im Ausdruck vielseitige Musik außerordentlich geeignet, und die für die praktische Musikpflege eingerichteten Stücke sind nicht allzu zahlreich. Bach ist ausreichend vertreten und kann leicht ergänzt werden. Für die stilistische Betrachtung genügen auch die Beispiele aus der Klassik und Romantik. Von Brahms wäre die im Doppelkanon geschriebene Motette: »Laß dich nur nichts nicht dauern« op. 30 stilistisch aufschlußreicher gewesen als das Bruchstück aus der Motette über den 15. Psalm. Mit einigen volkstümlichen Kanons und Gegenwartssätzen schließt die Sammlung ab. Der Hauptwert des Jödeschen Werkes liegt in den Anregungen, die Lehrende und Lernende von der Betrachtung einer fesselnden Kunstform durch die ausgewählten Beispiele empfangen. Als schönste Frucht der Anregungen ist die Einbeziehung in die künstlerische und volkstümliche Musikpflege anzusehen. *Rudolf Bilke*

MUSIKALIEN

BRAHMS: *Vier ernste Gesänge,* op. 121. *Instrumentiert von Günter Raphael.* Nr. 3254 Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek.

Dieses herbstliche Werk, das den ganzen Brahms enthält und mit Recht das »andere deutsche Requiem« genannt worden ist, überschreitet ohnehin die Grenzen des Klavierliedes. So wird die Raphaelsche Bearbeitung, wenn auch im Prinzip nicht zu billigen, wenigstens verständlich. Jetzt bietet sich etwa Kirchenchören die Möglichkeit, die »Vier ernsten Gesänge« in ihr Programm aufzunehmen. Die Besetzung macht keine besonderen Schwierigkeiten. Für den 1. Gesang, terrassenförmig anhebend und die Triolen des Allegros in ein Spiel zwischen Streichern und Klarinetten verwandelnd, sind außer den Hörnern Trompeten nötig. (Im Mittelteil bei den jähen Akkordschlägen.) Nr. 2, mit einem packenden Holzbläser-expressivo verlangt zum Schluß Posaunen. Ebenso das schmerzvoll-versöhnliche Nr. 3 (»O Tod«). Nr. 4, das Bekenntnis zur Liebe, bringt den vollen instrumentalen Reichtum. Auch wenn man vom Original nicht lassen will, wird man den Wunsch haben, diese Raphaelsche Brahms-Bearbeitung zu besitzen.

Alfred Burgartz

MAX HAEFELIN: *Variationen über das Wiegenlied von Brahms.* Verlag: Gebr. Hug, Leipzig und Zürich.

Diese »Variationen« entpuppen sich als ein schweres Mißverständnis. Erstens handelt es sich höchstens um Liedparaphrasen, da dem Thema die Stetigkeit verlorengegangen ist; zweitens wird der Charakter des Themas nicht abgewandelt, sondern aufgehoben. Dazu kommen Überflüssigkeiten des Klaviersatzes — das unmotivierte Springen der Linken von der Baßlage in den Diskant. Dem Lied wird die Grundlage seines melodischen Wesens einfach genommen. Was übrigbleibt, sind Tonfloskeln, die sich zu keinem musikalischen Ganzen mehr zusammenfügen lassen.

Hans Jenkner

HUGO DISTLER: *Kleine Adventsmusik für Flöte, Oboe, Violine, Kammerchor, Cembalo oder Klavier, Violoncell — ad libitum — sowie Sprecher.* op. 4. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese kleine Adventsmusik ähnelt im Wesen Distlers Choralpassion. Die Bezeichnung *Choral*passion bestand freilich zu Unrecht, da wohl die Choralstrophen, aber nicht die Choralmelodie Anwendung fand. Also fehlte der Musik das bestimmende Element. In der Adventsmusik ist es zwar vorhanden; sie baut sich auf den sechs Strophen von »Nun komm, der Heiden Heiland« auf. Aber der cantus firmus erscheint chorisch wie instrumental mit derartigen rhythmischen und melismatischen Abwandlungen, daß die tiefere Einheit nicht mehr gewahrt wird. Die Form der ursprünglichen Choralkantate wird erweitert durch den Evangelientext, der vor den einzelnen Strophen gesprochen wird. Die einleitende Instrumental-Sonata wiederholt sich am Schluß. Nun, gegen das Abwandeln der überlieferten Form ist an sich nichts zu sagen. Gegen die Verzierung und Beugung der Grundmelodie läßt sich indessen einwenden, daß diese Behandlung den Charakter der Adventsmusik auflöst. Geistliche Musik spricht am stärksten zum Volk, wenn sie von allem Konzertmäßigen frei bleibt — nach Form und Klang. Lockern ist noch kein Fortschreiten Trotz der kanonischen Stimmenführung verbindet sich der Aufbau der drei Soloinstrumente Flöte, Oboe, Violine nicht mit der Innigkeit des Choralwortes, dem sie an ihrem Teil dienen sollen. Überhaupt fügen sich Wort und Spielstimmen nicht zusammen. Laut Vorschrift können Klänge, Farben und Stimmen ausgewechselt werden; diese Kompromißfreude, die unsere Gebrauchsmusiker allgemein zu einer Art Klang-Tauschhandel verleitet, ist kein Beweis für die Wurzelkraft zeitgenössischer Musikformung.

Hans Jenkner

JOHANN A. SIXT: *Drei Trios für Violine, Violoncell und Klavier. Hrg. von Erich Fischer.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Vor wenigen Jahren hat der Musikgelehrte Dr. Erich Fischer, der Schöpfer der »Kleinen musikalischen Hauskomödien«, in der Fürstl. Bibliothek zu Donaueschingen wertvolle Lieder des ganz in Vergessenheit geratenen, aus Württemberg stammenden Tonsetzers Johann A. Sixt, der im Alter von nur 40 Jahren einen Tag vor Schuberts Geburt (1797) gestorben ist, aufgefunden und herausgegeben. Jetzt veröffentlicht er diese drei Trios, die allen Hausmusikanten sehr willkommen sein werden und daher auch für Rundfunkaufführungen empfohlen werden können. Sie gehören entschieden zu den besten Klaviertrios aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und berühren sich besonders mit der uns durch Mozart vertraut gewordenen musikalischen Sprache der Zeit; in ihnen ist das Violoncell, das in den Haydnschen Klaviertrios nur den Klavierbaß verstärkt, noch selbständiger behandelt als bei Mozart; es verlangt daher schon einen recht gewandten Spieler. Alle drei Trios sind dreisätzig; während die beiden ersten in der Mitte einen langsamen Satz und zum Schluß ein Rondo haben, beginnt das dritte (in Es) mit einem als romantisch zu bezeichnenden langsamen Satz, bringt dann ein groß angelegtes, auch breit ausgeführtes Allegro und zum Schluß ein liebenswürdiges Menuett. Nr. 1 (in D) ist wohl das gefälligste. Stände sein langsamer Satz auf der gleichen Höhe wie der in Nr. 2 (G), dann wäre es das empfehlenswerteste. In Nr. 2 ist der erste Satz verhältnismäßig schwach, stehen die weiteren Themen des Rondos hinter dem ganz reizenden, eines Mozart würdigen ersten zurück. Nicht auf dem Titelblatt, aber im Innern der Hefte bezeichnet sich der Herausgeber auch als Bearbeiter, ohne sich darüber auszulassen, worin seine Bearbeitung besteht; doch wohl nur in Hinzufügung der Taktzahlen.

Wilhelm Altmann

FRITZ WERNER-POTSDAM: *Festmusik — 10 Lieder für Feierstunden im neuen Deutschland.* Verlag: Ch. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Es handelt sich um Bearbeitungen für drei Violinen, Violoncell, Flöte, Klavier (Bläser, einstimmigen Gesang — ad libit.). Die Reihe beginnt mit dem Deutschland- und Horst-Wessel-Lied, enthält weiter bekannte Volksweisen und schließt mit dem Choral von Leuthen. Die Besetzung erscheint zweckmäßig; der Satz ist prachtvoll, ohne Banalität. Allzu große Spielschwierigkeiten sind vermieden. Das praktische Geschick des Bearbeiters wird dem Gebrauch des Heftes förderlich sein. Schul- und Lagerorchester, Spielgruppen der Bewegung werden es recht verwenden können.

Hans Jenkner

ERNST VOLKER: *Morgenrot, Deutschland. Text von Herbert Böhme.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Ein Text (einer von vielen), der sprachlich Klischee bleibt, zum Teil sogar bedenklich: »daß wieder wird, was einstmals war.« Das soll gewiß nicht werden. Die Musik besitzt viele bewährte Rhythmen, ist sehr auf Sep-

timen- und Enharmonikseligkeit gestimmt. Sie paßt sich dem Text weitgehend an. Stimmriesen werden vielleicht großen Publikumserfolg mit dieser Effektmusik haben. Aber mit dem Volksempfinden haben diese Wort- und Musikphrasen nichts zu schaffen. Chromatik allein tut's freilich nicht.

Hans Jenkner

LUDWIG ROSELIUS: *Drei Lieder nach Gedichten von Manfred Hausmann*, op. 13, Nr. 2 und 3. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Manfred Hausmann, dies ist ja wohl bekannt, ist der Worpsweder Romancier und Dichter aus dem S. Fischer-Kreis, und der Komponist Roselius ist der Neffe des Bremer Kunstmäzens und Kaffeefabrikanten. Die musikalische Lyrik von Roselius ist eine so farbenfeine, klangzarte Atelierkunst, daß sie die hohe Artistik Hausmanns gut ergänzt. Die Vertonung des Gedichtes Nr. 2, »*Das Reh*«, zeigt ausgesprochen »lineare« Momente. »Der Hütejunge«, Nr. 3, wirkt hingegen mehr »impressionistisch«. Beide Male — was bereits Hans Jenkner an Nr. 1, dem »Marienlied«, hervorgehoben hat (Septemberheft der »Musik«) — ist die eigentliche Gesangsmelodik außerordentlich fließend und überzeugend gebaut. Die Begleitung: echt klavieristisch. Dennoch: Dichter wie Tondichter — Nachzügler einer entschwundenen Zeit.

Alfred Burgartz

PAUL GRAENER: *Der Verschwender (Wenn die Sonne scheint) für vierstimmigen Männerchor*. Verlag: P. J. Tonger, Köln.
Das kecke Gedicht von Leo Sternberg (!) hat in dem geschmackvollen Satz und der reizvollen Melodik eine zweckmäßige Vertonung gefunden. Ganz besonders prächtig wird der kurze Mittelsatz klingen. Takt 3, letztes Viertel, dürfte im zweiten Tenor wohl d-cis statt cis-h zu lesen sein.

Friedrich Welter

GEORG VOLLERTHUN: *Vier Lieder aus Niederdeutschland. Nach Texten von Hermann Allmers*, op. 27. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Man muß mit Vollerthun vom Text ausgehen. Der Name Allmers ist durch Brahms geadelt; aber die »Feldeinsamkeit« steht an Stimmungsdichte allein. In den vier Gedichten gibt es nicht eine Strophe, die lyrisch oder gedanklich rein geformt wäre. Vollerthun, den das Landschaftliche locken mochte (Nr. 2 hat freilich kaum etwas Niederdeutsches), faßt die unscharfen Texte zu musikalischen Balladen zusammen. Aus dem Grundgehalt der Worte prägt er rhythmisch-thematische Formeln und gibt dem seelischen Geschehen durch Modulation der Strophenthematik sinnvolle Fortschreitungen. Seiner Vorliebe für Zeitkolorit bleibt er treu. Diese balladischen Gesänge stehen auf der Ausdruckshöhe etwa von Schillings' Stieler-Liedern; das wertvollste dürfte das »Sonnenlied« (Nr. 3) sein. Ausdrucksbefähigte Baritone und Mezzosoprane werden Vollerthuns op. 27 ihrem Programm gutschreiben.

Hans Jenkner

HERMANN ZILCHER: *Tanzfantasie*, op. 71, für Orchester. Würzburg, bei Hermann Zilcher.
Innerhalb verschiedener, symmetrisch aufeinanderfolgender Tanzrhythmen eine Art Programmusik. Die Stärke und Farbengebung des Orchesters steigern sich von der schlichten Streicher- und Bläserbesetzung bis zum größten Apparat mit Xylophon und hoher und tiefer Autohupe. Schwerer $^3/_2$-Takt beginnt. Am Schluß steht der mehr thematisch als melodieselig aufgefaßte Walzer in großer, zuletzt abebbender Instrumentierung.
Da die Klangmittel mit einer an Strauß wohlgeschulten Vielfarbigkeit verwendet sind und nach sinnfälliger Verdeutlichung streben, ließe sich — etwa im Rahmen der Opern-Tanzgestaltung — ein Umsetzen in klingende Bewegung gewiß vollziehen.
Die Anlage der Fantasie macht den Eindruck, als sei das von vornherein auch ihre Zweckbestimmung gewesen.

Hans Jenkner

CLEMENS VON FRANCKENSTEIN: *Drei Gesänge für eine Altstimme und Klavier*, op. 49. Verlag: Bote & Bock, Berlin.
Die drei Gesänge: »Wir Frauen« (Wildgans), »Der Föhn« (Hesse) und »Bettlerliebe« (Storm) von Clemens von Franckenstein sind gut erfunden und sauber gearbeitet, weisen übrigens auch gewisse volksliedhafte Züge auf, so z. B. vor allem das letzte Lied »Bettlerliebe«. (Hier greift die liedhafte Einfachheit sogar auf die Begleitung über). Wer leichte neue Musik sucht, mag sich mit diesen Gesängen beschäftigen; sie werden Freude erwecken.

Herbert Müntzel

NIKOLAUS MEDTNER: *Tema con variazioni. Für Klavier. Opus 55 Nr. 1*. Musikverlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Ein formvollendet-schönes und inhaltgediegenes Klavierwerk des in Berlin ansässigen deutsch-russischen Komponisten, auf dessen

sonstiges Schaffen wir bei dieser Gelegenheit die Aufmerksamkeit lenken möchten. Nicht ohne Bedeutung erinnert der erste Einfall zu diesem »Tema« an das »Mädchenlied« von Brahms op. 107, in der ganzen Schreibweise ist Medtner durch die Brahmssche Schule gegangen. Aus den Variationen greifen wir heraus: II. (Wechselnote), IV. »Intermezzo« (die Melodie fast mazurkaartig in der Baßlage), V. (Chaconne, der viertaktige Ostinato im Pedal). *Alfred Burgartz*

S. PALMGREN: *Refrain de Berceau. Arrangiert für Streichquartett oder Streichorchester von Cedric Sharpe.* Verlag: J. & W. Chester, London.

Trotz aller Kürze und der darum besonders fühlbaren häufigen Wiederholung eines Motivs doch in dieser Übertragung sehr stimmungsvoll und von eigenartigem Reiz, dabei ungemein leicht in der Ausführung. *Wilhelm Altmann*

FRANZ SCHUBERT: *»Zur guten Nacht«, für eine Singstimme und vierstimmigen Männerchor mit Klavierbegleitung; Neuausgabe von Heinrich Werlé.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Die Neuausgabe dieses schlichten, fast ganz einstimmigen Chorliedes ist ein glücklicher Griff: Das einfache Lied kann auch von dem kleinsten Verein mühelos gesungen werden. Der Name Schubert aber bürgt dafür, daß trotz aller Einfachheit und Anspruchslosigkeit auch künstlerische Höhe gewährleistet ist.Die kleinsten Männerchorvereine finden hier eine leicht zu bezwingende und dankbare Aufgabe. *Herbert Müntzel*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Ausgewählte Arien mit obligaten Instrumenten.* Herausgegeben von Albert Küster und Anton Heilmann. Heft 1: Arien für Sopran. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Das Heft enthält eine Zusammenstellung von Arien aus »Susanna«, »Debora«, »Alexander Balus« und »Alexanderfest«, die geeignet sein dürfte, der kraftvollen Musik Händels neue Freunde zuzuführen, zumal da derartige Zusammenstellungen von Händel-Arien einem lange gehegten Wunsche Rechnung tragen. Vielleicht läßt sich für die weiteren Hefte der Druck noch verbessern. *Herbert Müntzel*

ALESSANDRO DE BONIS: *Suite vocale op. 16.* Edizione S. Simeoli, Neapel.

Das vorliegende Vokalwerk für gemischten Chor in drei Teilen ist dem Professor für Komposition Gennaro Napoli zugeeignet. Es ist also anzunehmen, daß de Bonis ein Schüler von ihm ist. Diese Annahme findet ihre weitere Bestätigung in der Tatsache, daß die Komposition de Bonis kammermusikalischen Charakter trägt. Napoli aber gehört zu den sogenannten »Sinfonikern« Italiens, der selbst wieder unter dem Einfluß von Martucci stand, dessen musikalische Bestrebungen der Kammermusik und dem sinfonischen Schaffen zugewandt war, im Gegensatz zu seinen zeitgenössischen Landsleuten, die nur in der Oper ihr Heil sahen. Wohl in keinem Lande ist die völkische Art der Musik so stark internationalisiert, ist der Zusammenhang mit der Tradition so radikal abgeschnitten worden wie im Italien der Jahrhundertwende. Damit aber war der Boden für den konstruktiven »futurismo« geschaffen, der von Balilla Pratella 1910 propagiert wurde. Dies alles ist wichtig zu wissen, um die Vokalsuite de Bonis nicht nur in ihren äußeren Ausdrucksmitteln, sondern auch in ihrem Wesen zu verstehen. Italien war von jeher das gelobte Land des Gesanges, und so ist es begreiflich, daß der Komponist einen Wohlklang der Stimmen entfaltet, deren polyphone Führung stets harmonisch gebunden bleibt. Als Textvorlage greift er zurück auf Gedichte des 1571 gestorbenen Gian Battista Strozzi. Der zweite Satz, ein Lamento, ist ohne Text rein vokaliter zu singen. Der letzte Satz »Ahi! scelerata inestinguibil sete« steht wie der erste in C-dur, das Lamento, der Mittelsatz, ist in der parallelen Molltonart geschrieben. Dadurch ist ein gemeinsames Band geschaffen. Die wortgezeugte Melodik hat viele Feinheiten und erhält besonderen Glanz durch die vokalreiche italienische Sprache. *Rudolf Sonner*

JOHANNES HÄNDEL: *Gotteswunder für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Orchester oder Klavierbegleitung op. 51.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Dieses Lied — oder dieser Chor, wenn man will — könnte seiner Gefühlsseligkeit nach der Vorkriegszeit entstammen. Es ist gute Werkstattarbeit und sicherlich auch edlen Motiven entsprungen, das soll nicht bestritten werden, aber es fehlt der Elan des kämpferischen Geistes unserer Zeit. Der Herausgeber dieser Zeitschrift, Friedrich W. Herzog, hat

vor kurzem das Wesen der deutschen Musik als dem Gefühl der Weltweite entsprungen dargelegt. Wenn man aber die oft schwerfällige Skandierung der Silben in diesem Chorlied genauer überprüft, so wird man davon allerdings wenig spüren. Gegen solche Kunst hat sich der Führer auf der Kulturtagung der NSDAP. in Nürnberg klar und eindeutig ausgesprochen, als er sich verwahrte »gegen das plötzliche Auftauchen der Rückwärtse, die meinen, eine »Teutsche Kunst« aus der krausen Zeit ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als Endziel in die Zukunft mitgeben zu können«. *Rudolf Sonner*

ALCEO TONI: *Sonata (II) per violino e pianoforte.* Verlag: G. Ricordi & Co., Milano.
Die Sonate ist das Werk eines Könners. Eine sorgfältig bedachte, echt kammermusikalisch gehandhabte Satztechnik verbindet sich aufs glücklichste mit einer sicher beherrschten Instrumentaltechnik. Dazu die plastische Herausarbeitung von vier groß angelegten, kontrastierenden Sätzen: dem etwas legendären, ausdrucksvoll bewegten Hauptsatz, dem energisch zupackenden Scherzo, dem rezitativischen Largo (mit einem Schumannschen Mittelsatz) und dem vitalen, etwas kapriziösen Finale. Das Werk ist ohne die geistige Anregung eines Brahms nicht denkbar. Aber darüber hinaus gewahrt man eine erfreuliche Selbständigkeit und natürliche Eigenart, die sich auch in einer recht durchsichtigen Klanggestaltung kundtut.
Friedrich Welter

WERNER WEHRLI: *Variationen und Fuge über einen lustigen Sang für zwei Klaviere op. 18.* Verlag: Gerbüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.
Der schweizerische Komponist Werner Wehrli der in seinem Heimatland einen guten Ruf genießt, hat über ein Volkslied zehn in großem Abwechslungsreichtum sich ablösende Variationen geschrieben. Das gegebene Musikmaterial erfährt dabei melodische und rhythmische Veränderungen — letztere sogar kunstvoll gesteigert bis zu siebener Rhythmen — die beweisen, daß der Komponist den streng figurativen Stil vollauf beherrscht. Die Steigerung zu klanglichen Ausdruckswerten, die Freude am Sinnieren, der vitale Ausbruch beschwingten Humors verraten den echten Alemannen, den Repräsentanten eines fest im Bodenständigen und Gediegenen verwurzelten männlichen Charakters. Das Werk spricht für sich selbst und verdient weiteste Verbreitung durch Konzerte und Rundfunk.
Rudolf Sonner

LÉO DELIBES: *Le rossignol (Die Nachtigall). Altes Gedicht, für Gesang und Klavier. Bearbeitet mit obligatorischer Flöte von Ary van Leeuwen.* Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Delibes (1836—1891), der jungen Generation in Deutschland ziemlich unbekannt, genießt seiner delikaten Instrumentierung wegen in Frankreich ein unerschütterliches Ansehen; in der Gründer- und noch Wilhelminischen Zeit war im Spielplan der Bühnen mindestens sein Ballett »Coppélia« (Mädchen mit den Glasaugen) oder »Sylvia« vertreten. Das hier in Frage stehende Gesangspoem ist ein Pastorale, eine melancholische Schäferei, umspielt mit »Manieren«, Cadenza, Echo usw., im Umfang vom eingestrichenen g bis zum dreigestrichenen c, also einen beweglichen »soprano acuto« verlangend. Die Flöte ergeht sich in entsprechenden Passagen und Nachtigallenschlägen. *Alfred Burgartz*

JÒN LEIFS: *Zwei Lieder op. 18.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. Siegel, Leipzig.
In seinem Aufsatz »Isländische Volksmusik und germanische Empfindungswelt«, »Die Musik«, XVI. Jahrg., Heft 1, vom Oktober 1923, gibt Jòn Leifs aufschlußreiche Erläuterungen über das isländische Volkslied. Die ihm aus dieser Untersuchung erwachsenen Erkenntnisse macht er sich zunutze für sein eigenschöpferisches Schaffen auf dem Gebiet der Liedkomposition. Aus diesen Zusammenhängen heraus erklärt sich auch das Vorherrschen des reinen Quintklanges und der frei wechselnde Rhythmus mit seinen Akzentverlagerungen. Der Ausdruck dieser Lieder ist herb und von tiefem musikalischen Ernst getragen. Die Süße artfremder Harmonik ist ihnen fremd. Aus dem Urquell germanisch-nordischer Musik ist hier geschöpft und Neues gestaltet. Die Übersetzung der von Einar Benediktsson stammenden Worte besorgte mit sprachlicher Gewandtheit Wolfgang Mohr.
Rudolf Sonner

HERMAN SANDBY: *Concerto for Violoncello and Orchestra.* Verlag: Skandinavisk og Borups Musikforlag, Kopenhagen.
Dieses dreisätzige Konzert, das nur in der Ausgabe mit Klavierbegleitung vorliegt, ver-

dient durchaus Beachtung; wenn auch dem Passagenwerk ausgiebig Rechnung getragen ist, so bewegt sich die Solostimme doch vorwiegend in schönen Kantilenen, die den ganzen langsamen Satz beherrschen. Sie ist sehr schwer, bevorzugt die höchsten Lagen und hat eine sehr ausgebildete Doppelgrifftechnik zur Voraussetzung. Für den, der an den öffentlichen Vortrag dieses Konzertes zu wagen sich scheut, bietet es ein ganz ausgezeichnetes Studienmaterial, übrigens auch in rhythmischer Hinsicht.

Wilhelm Altmann

MIKLOS ROZSA: *Bagatellen op. 12 für Piano solo.* Edition Breitkopf 5584.

Diese kleinen Stücke für Klavier sind kunstvoll gemacht. Die motivische Durchbildung und die ganze Anlage sind Produkte des ungarischen Nationalbodens. Rhythmik und Melodik sind aus starken musikalischen Impulsen gespeist, wie wir sie von den Zigeunern kennen. Stilelemente jüngstverflossener Entwicklung haben hier eine glückliche geistige Verarbeitung gefunden. Ein starker folkloristischer Einschlag ist unverkennbar, vor allem in der vierten Bagatelle. Der verhältnismäßig geringe Schwierigkeitsgrad wird diesen kleinen aphoristischen Klavierstücken bald zu einem verdienten Platz in der Hausmusik und im Unterricht verhelfen.

Rudolf Sonner

PAVEL BORKOVEC: *op. 12 Sonate für Bratsche solo.* Verlag: Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag.

Der Kreis derer, die an dieser dreisätzigen Sonate wirklich Freude haben, dürfte recht klein sein; ich vermag ihr nur einen gewissen Wert als technisches Übungsmaterial zuzusprechen, wenn ich auch gern zugebe, daß der langsame Satz nicht ohne seelische Werte ist und daß sich solche auch im Gesangsthema des Finales allenfalls finden. Die Erfindung ist besonders im ersten Satz gar zu dürftig und gesucht; letzteres gilt auch von der Harmonik. Sehr anspruchsvoll ist diese Sonate in bezug auf die Doppelgrifftechnik und die Ausnutzung der hohen Lagen. Auf eine Vorzeichnung des Takts hat der Komponist verzichtet. Ganz willkürlich verwendet er Bratschen- und Violinschlüssel; letzteren auch für Stellen auf der G-Saite, für die den Bratschenschlüssel zu vermeiden nicht der geringste Grund vorliegt.

Wilhelm Altmann

HEINRICH WERLE: *»Das ist der Herbst«* und *»Feuerspruch«* für Männerchor. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Der erste Chor »Das ist der Herbst« (Text aus Knut Hamsun: »Das ewige Brausen«) zeigt ein stilistisch uneinheitliches Bild: Auf größeren Strecken wirken die Einfälle etwas konventionell; wo der Komponist nun aber um einen »neuen Ausdruck« ringt, erscheint das Ergebnis (wie z. B. am Schluß »lebt so lange«) reichlich gesucht. Ob die an dieser Stelle außerdem noch auftretenden Quintparallelen zwischen Tenor I und Baß II gut klingen, sei dahin gestellt. Alle Bedenken, die diesem Chor ausgesprochen sind, fallen bei dem zweiten Chor, »Feuerspruch« nach dem bekannten Text von Georg Stammler, fort. Das ist wirklich ein plastisch erfundenes, durch die fast bis zur Hälfte durchgeführte Dreistimmigkeit auch durchsichtiges Stück, das sicherlich auch beim Hören eindrucksvolle Wirkungen erzielen wird.

Herbert Müntzel

ERNST KRAUSE: *Ausgewählte Lieder für Gesang und Klavier, Heft 1* und *2.* Eigentum des Komponisten, Königsberg.

Der Bedarf an volkstümlichen, einfachen Liedern ist groß. Die vorliegenden Lieder versuchen nicht ohne Glück diese Bedingungen zu erfüllen. Ein sinnvoller, ehrlich-sympathischer Zug ist ihnen eigen. Leider mischen sich auch des öfteren abgegriffene, ja platte Wendungen ein, die das Gesamtbild ebenso beeinträchtigen wie manche satztechnische Unbeholfenheiten und orthographische Fehler.

Friedrich Welter

PAUL GRAENER: *Ade (Ich muß ade dir sagen)* für vierstimmigen Männerchor. Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Ein kleines, feines Lied. Der schlichte Text, die ganz liedhafte, geschlossene Melodie — beide von Graener — werden in dem ungekünstelten Satz ihre Wirkung nicht verfehlen. Eine zweite oder dritte Strophe wäre vom praktischen Standpunkt sehr erwünscht.

Friedrich Welter

ALFRED BARESEL: *100 Pedalübungen für Klavier.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Der Verfasser, ein Schüler Teichmüllers, bewährt sich mit diesem Übungswerk als ein außerordentlicher Musikerzieher. Er baut

seine Übungen systematisch auf und stellt damit eine Lehre zusammen, die uns bisher gefehlt hat. Seine Begriffsbestimmungen, seine Lehrsätze, die Tabellen für die bekanntesten Markeninstrumente über den Grad der Pedalverwendung — jedes ausgezeichnet; der schematischen Übung, die zunächst theoretisch begründet wird, folgen jeweils Beispiele aus der klassischen und der modernsten Klavierliteratur. Die Auswahl zeugt von einer besonderen Übersicht und Gediegenheit des Geschmackes. Besonders bei Bach und Schumann hätte freilich Baresel seinem eigenen Lehrsatz: nicht soviel Pedal — (vgl. S. 27ff.) selbst noch strenger befolgen dürfen (siehe S. 30). Allein die Darstellung der Lehre (S. 12), daß Polyphonie nur im Notfall gebunden werden darf, wäre zwingender Anlaß genug, das Heft allen Klavierspielern und Klavierlehrern dringend zu empfehlen. Über ihren eigentlichen Zweck hinaus sind die 100 Pedalübungen eine Hohe Schule des Rhythmengefühls und im Aufbau von wirklichem Erziehungswert. Die Aufmachung des Heftes — die Notenblätter für eigene weitere Studien nicht zu vergessen — unterstützt seine greifbaren Vorzüge aufs Wirksamste.

Hans Jenkner

NEUE SCHALLPLATTEN

Richard Strauß auf Grammophon

Welche ungeahnten Möglichkeiten die Schallplatte für die authentische Wiedergabe von musikalischen Werken offenbart, wie sie musikhistorisches Material für die Zukunft bewahrt und zugleich Zeuge einer Stilanschauung der Gegenwart und Vergangenheit ist, wie sie endlich vorbildhaft Künstler von Rang singend, spielend und dirigierend für alle Zeiten festhält, das ist eine der wesentlichsten Errungenschaften unseres technischen Jahrhunderts. *Richard Strauß* ist bereits zu Lebzeiten eine geschichtliche Figur geworden und die Distanz zu seinem Werk ist heute so abgegrenzt, daß sich ein Kommentar erübrigt. Die *Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft* hat zum 70. Geburtstag des Komponisten einen in Bild und Ausstattung kunstvoll durchgeformten Katalog ihrer R. Strauß-Produktion herausgebracht. Als Dirigent seiner eigenen Werke hat Strauß seine persönliche »Auffassung« festgelegt, nicht immer »hundertprozentig«, aber in der Hauptsache gültig und wesentlich. *»Salomes Tanz der sieben Schleier«* (LM. 66827) kann kaum erregender gesteigert werden, die *»Don Juan«*-Wiedergabe (LM. 66902—03 hat das südliche Feuer des Klanges und der *»Don Quixote* (GM. 27320—24) erklingt in spritziger und effektvoll zugespitzter Interpretation. Dagegen ist der *»Rosenkavalier«*-Walzer (LM. 69 863) schon reichlich »abgeklärt« und objektiv geraten. Dominiert auf den eben angeführten Platten der Komponist und Dirigent in Personalunion, so sind die Gesangsaufnahmen zumeist guten Kapellmeistern zur Begleitung anvertraut. In dem klangseligen Terzett und Duett aus dem Schlußakt des »Rosenkavalier« (LM. 66 931) vereinigen sich drei erlesene Frauenstimmen *(Elisabeth Ohms, Adele Kern* und *Elfriede Marherr)* zu herrlichem Schöngesang. Elisabeth Ohms bleibt auch dem Monolog der Marschallin (LM. 95 385) nichts an Wärme schuldig. Für Lieder von Strauß sind *Heinrich Schlusnus, Franz Völker, Julius Patzak* und *Leo Slezak* eingesetzt. Ihr theatralisches Temperament entfaltet sich in vielgestaltigem Ausdruck, was das von allen vier Sängern aufgenommene *»Ständchen«* in origineller Vergleichsmöglichkeit beweist.

Pianisten

Für die impressionistische Klaviermusik steht *Walter Gieseking* die virtuose Beherrschung aller Klanggrade in nie versiegender Ausdrucksfülle zur Verfügung. Ob er nun *Debussys »Suite Bergamasque«* (Columbia DWX. 1580/81) in wundervollem Klangzauber vor sich hinmusiziert oder die Tupfen seiner *»Arabeske«* Nr. 1 und 2 (Odeon 6837) in duftige Poesie einhüllt, immer ist man hingerissen von einer Kunst des Anschlags, deren Einmaligkeit feststeht. Federnd und singend im Ton spielt *Alfred Cortot* (Electrola DA. 1121) *»Sequedillas«* und *»Malaguena«*, zwei tänzerisch faszinierende Stücke von *Albeniz*. Für *Mozarts Klavierkonzert d-moll*, K.-V. 466, reicht *Mitja Nikischs* Musikalität nicht ganz aus. Ihm fehlt die perlende Geläufigkeit der Passagen und die Festigkeit im Durchhalten eines Zeitmaßes. Dagegen zeigt er im Rondo einen schönen Gesangston. Die orchestrale Begleitung der Aufnahme (Telefunken E 1643 bis 1646) betreut *Rudolf Schulz-Dornburg* mit den Berliner Philharmonikern.

Orchestermusik

Haydns reizvolle und humorige *Kindersinfonie* (Odeon 6867) würde noch lustiger

wirken, wenn der grelle Ton der Kindertrompete etwas gemildert wäre. Trotzdem hat man seine helle Freude an der unbekümmerten Naivität dieser Musik. — Als gelungene Orchesterbearbeitung *Max von Schillings*' ist die von der Berliner Staatskapelle mit innerem Schwung gespielte Szene aus Wagners »Tristan und Isolde« (Odeon 6918) zu nennen. Isoldes Erwartung, Tristans Ankunft und Isoldes Liebesjubel erscheinen schon im Klang zu sichtbarer dramatischer Wirkung verdichtet. Dieselbe visionäre Theatralik, getragen von großartiger Kultur des Klanges, ist auch das Kennzeichen des von dem Philadelphia-Sinfonie-Orchester gespielten Finales aus Wagners »Götterdämmerung« (Electrola E. J. 159).

F. W. H.

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

DER RASSISCHE STIL DER NORDISCHEN MUSIK

Die geistigen Eigentümlichkeiten einer Rasse wird man am leichtesten an jenen Kulturdokumenten erkennen, welche in eine Zeit zurückreichen, in der noch keine Rassevermischung eingetreten war und in der sich das geistige Erbgut frei von jedem fremden Einfluß nur nach seiner Eigengesetzlichkeit entwickelte. Bei der Erforschung der rassichen Besonderheiten unserer nordischen Musik werden also gerade die ältesten Erscheinungsformen insbesondere berufen sein, uns Einblick in ihr Wesen und ihre charakteristischen Merkmale ebenso wie in ihre Unterschiede gegenüber der Musik anderer Rassen zu geben. Nun sind wir gerade bei der Erforschung unserer musikalischen Vergangenheit besonders schlecht gestellt, denn die ältesten überlieferten Proben *nordischen* Musikschaffens stammen erst aus der Zeit, als das Christentum eben im Begriff war, Deutschland und den Norden Europas zu erobern, und als zugleich mit dem Christentum auch auf musikalischem Gebiet eine Flut fremder Einflüsse hereinbrach, welche bis auf den heutigen Tag nachgewirkt haben. Es entbrannte damals ein zäher Kampf zwischen zwei Musikanschauungen, welche sowohl in musikalisch-technischer Hinsicht als auch in ihrer geistigen Haltung scharf voneinander abwichen. Während die eine als nordisch-germanisch angesehen werden muß, war die andere südländisch-orientalischen Ursprungs.

Die Musik, welche die christliche Kirche einzuführen bestrebt war, bestand vornehmlich aus dem *Choral;* der ursprünglich aus dem jüdischen Tempelgesang herausgewachsen war. Für diesen ist, wie für alle vorderorientalische Musik, die einseitige Ausbildung linear-melodischer Prinzipien charakteristisch. Dies tritt äußerlich insbesondere in der fast ausschließlichen Verwendung kleiner Melodieschritte in Erscheinung. Zahlreiche Berichte überliefern nun, daß die Einführung dieses Gesanges in den germanischen Ländern auf die größten Schwierigkeiten stieß, daß das Volk diese Gesänge nicht zu singen verstand und sie in seinem Sinne abzuändern versuchte. Es mußten daher im merwieder Lehrmeister aus dem Süden angefordert werden, welche den Choral in seiner reinen Form herstellen und eingetretene Entstellungen ausmerzen sollten. Für die Erkenntnis der Musikeinstellung der Germanen sind nun gerade die Veränderungen, welche der Choral bei ihnen erfuhr, von größter Wichtigkeit. Aus den Berichten der Zeit ersehen wir, daß sie den Choral viel schwerer und langsamer sangen, daß sie alle Verzierungen und Koloraturen wegließen, daß sie ihn aber anderseits gleichzeitig in Quinten und Quarten begleiteten. Auf solche Weise entstand das *Organum,* die älteste mehrstimmige Kunstform, welche wir kennen.

Aus diesem Umschmelzungsprozeß ersehnen wir mit seltener Deutlichkeit die Wesensgrundzüge *germanischen Musikempfindens.* Der rein einstimmigen, nur horizontal gerichteten Melodik des Südens mit ihren Koloraturen und Verzierungen steht der Nordländer verständnislos gegenüber, viel mehr bedeutet ihm das elementare Erlebnis eines reinen Naturklanges. Gegenüber der horizontalen Flächenwirkung des Südens geht er primär von einer *vertikalen Tiefenempfindung* aus. Daher erschafft er sich die Form des Organums, welches die melodischen Werte

des Chorals zerstörte, aus dem lebendigen Fluß der Melodie eine Summe gleichlanger Töne machte, um sie so in einen Aufbau reiner Naturklänge einzugliedern. Wo sich die nordische Rasse unvermischt erhalten hat, treten uns auch heute noch die gleichen Musikformen wieder entgegen. So finden wir auf *Island*, wo bekanntlich uraltes germanisches Kulturgut in oft unberührter Reinheit erhalten ist, eine Volksmusik, welche dieselben Eigentümlichkeiten aufweist wie die organale Musikpraxis des frühen Mittelalters. Denn auch im isländischen Volkslied begegnen uns die eigenartigen Quintenparallelen, welche niemals aus einer melodisch polyphonen Betrachtungsweise heraus verstanden werden können, sondern die lediglich als ein klanglich-akkordischer Vorgang zu werten sind, gewissermaßen als eine Folge isoliert nebeneinanderstehender Naturklänge. Schließlich weisen auch noch die Jodler und Juchhezer in abseits gelegenen Alpentälern Bayerns und Tirols ähnliche primär-klangliche Erscheinungen auf. Daß ein elementares Klangerlebnis der nordischen Rasse von jeher eigen war beweisen schließlich die zahlreichen *Luren*, jene formschönen, edlen Blasinstrumente, welche in Skandinavien und Dänemark gefunden wurden. Wir wissen zwar nicht mehr, was auf den Luren gespielt wurde, aber wir können aus der auffallenden Tatsache, daß sie immer paarweise angetroffen wurden, mit einiger Sicherheit den Schluß ziehen, daß auch mit ihnen primäre Klangwirkungen erzielt wurden.

Helmut Schmidt-Garre
(»Volksparole«, Düsseldorf, 24. 10. 1934)

MUSIKER UND MUSIKWISSENSCHAFTLER

Amt und Auftrag, Ziel und Aufgabe des Musikwissenschaftlers kann heute nur noch von der *Geschichte* her kommen. Da nun einmal die Musikwissenschaft nicht mehr eine Philosophie ist, die Sorge trägt, das Wesen der Musik zu bestimmen, da ihr ein Anteil an der praktischen Musik irgendwelcher Art versagt sein muß, sofern sie überhaupt »Wissenschaft« sein will, ist das Verhältnis der Disziplin zu ihrem Gegenstand, der Musik als Kunst, nur noch durch die Geschichte zu bestimmen. Es bleibt nichts anderes, oder wir sehen es nicht. Die »Musiktheorie«, die auf die praktische Musik hinzielt, ist aus dem Bezirk der Musikwissenschaft zu verweisen. Und die Musikästhetik? Sollte sie nicht ein besonderes Vorrecht genießen, da sie sich um die Aufnahme, Deutung und Empfindung musikalischer Gegenstände bekümmert? Wenn sie aber diese Gegenstände (die Kunstwerke) sinnvoll deuten will, dann kann sie niemals philosophisch (d. h. absolut), sondern immer nur historisch (d. h. relativ) Anwendung finden. Sie erhält ihre grundlegenden Anweisungen von der Musikgeschichte, von der sie sich nicht lösen kann und in der sie alle ihre Erfahrungen sammelt. Die Musikwissenschaft ist heute die *Musikgeschichte* und damit, wenn auch nicht ausschließlich, Hüterin der Bildung. Der Musikwissenschaftler als Musikhistoriker, das ist heute die einzige Form, die seiner Stellung überhaupt noch Sicherheit und Bestimmtheit zu gewähren vermag. Vielleicht liegt darin wie in jeder Beschränkung ein Verzicht, weil seine Einwirkungen sehr knappe Grenzen haben, und der Historiker kein populärer Typus sein kann. Aber auf jeden Fall gibt ihm die Eindeutigkeit seines Gegenstandes (die Geschichte) eine gesicherte Stellung. Und ein Amt. Dieses Amt aber verweist ihn an den praktischen Musiker, und hier treffen wir wohl auf den heftigsten Meinungsstreit. So wie die Lage heute ist, folgt der praktische Musiker im Durchschnitt allein seinem Willen zu musizieren. Das ist gut und wird von niemandem getadelt werden. Aber wir fragen uns, woher er eigentlich seine Erfahrung nimmt, wo er die zwingenden Gesetze für seine Behandlung des musikalischen Kunstwerkes sieht, da wir ihn doch so oft das Wort von der »einzig richtigen« Deutung der Kunst im Munde führen hören. Wenn es die »Bildung« ist, wo anders kann sie erfahren werden als in der Geschichte, wenn nicht gerade die Genialität unerklärlicher »Ahnungen« ins Feld geführt wird? In dem Verhältnis zwischen Musiker und Musikwissenschaftler wird allzu leicht vergessen, daß auch der praktische Musiker einem *geschichtlichen* Gegenstande zugewandt ist, dem Kunstwerk. Und darum kann nur die Bildnerin seiner Erfahrung die *Musikgeschichte* sein. Oder ein Anderes? Man nenne *außerhalb* des Kreises der individualistischen Empfindungen und Meinungen die zwingenden Gesetze, die den praktischen Musiker führen, man nenne sie, sofern sie nicht in der Geschichte liegen, und der Musikhistoriker wird zu schweigen und sich zu bescheiden wissen. Solange dies nicht geschieht, wird er, wo es auch sei, den Finger auf die Gefahren des individualistischen Musizierens legen müssen. Und der offenen Wunden, auf die der Finger hingehört, gibt es viele. Es ist

unvermeidlich, daß man darüber in den Meinungsstreit gerät. Es ist unvermeidlich, daß der Musikhistoriker in den Verruf des »Richtenwollens« kommt. Er darf allerdings behaupten, den Alleinherrscher »Individualismus« überwunden zu haben. Wenn er in seiner Disziplin, der Musikgeschichte, ein Amt sieht, das nach außen zu wirken imstande ist, so gerade dort, wo er dem praktischen Musiker begegnet. Und sie begegnen sich am gleichen Gegenstand, am Kunstwerk. Sie werden, Musiker und Musikwissenschaftler, dann ihre Fragen bereit halten, die Fragen nach den gültigen Gesetzen des musikalischen Kunstwerkes. *Leo Schrade*

(Berliner Börsen-Zeitung, 4. 10. 1934)

KOMPOSITORISCHER WERKUNTERRICHT

Warum kompositorischer Werkunterricht? Ist dies etwas anderes wie Kompositionsunterricht den man bisher gewöhnt war? Muß wieder ein neues Wort erfunden werden, um eine alte Sache zu bezeichnen und sie interessant zu machen? Nein, diese Absicht liegt ganz fern, vielmehr soll ausgedrückt werden, daß es sich bei diesem Unterricht nicht um ein Lehren der Komposition sozusagen für den beliebigen Gebrauch des Lernenden handeln kann, sondern um einen Unterricht, der seine Methodik ganz unmittelbar auf ein Ziel einstellt, dem der Komponist vorwiegend zu dienen und zuzustreben hat.

Dieses Ziel ist aber nicht Kultivierung seiner Begabung nach ausschließlich in seiner Persönlichkeit ruhenden Gesetzen, sondern ist gekennzeichnet und bestimmt durch bestimmte Verpflichtungen, die dem Komponisten an seinem Platze, an dem er im Volksganzen wirkt, gestellt sind. Für den Kirchenmusiker bedeutet dies Zentrierung jeglichen kirchenmusikalischen Schaffens auf das Gut des deutschen Kirchenliedes! Ich möchte nicht dahin mißverstanden werden, als ob ein Kirchenmusiker nun sein ganzes Leben lang *nichts anderes* als Choralmusik komponieren solle, als ob, wenn er die innere Verpflichtung dazu fühlt, er nicht auch jegliche andere musikalische Form in sein Schaffen einbeziehen soll; ich habe diesem Gedanken in einem früheren Aufsatz in derselben Zeitschrift Raum gegeben und habe vor einem Spezialistentum, vor der geradezu routinierten Anwendung traditioneller Stilprinzipien für die Kirchenmusik gewarnt, ich habe die Verbundenheit mit weltlicher Musik, wobei ich in erster Linie an Volkslied und Tanz denke, für unerläßlich gehalten, und ich bin in diesem Zusammenhang dahin mißverstanden worden (von Walter Kiefner in der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Musik), als ob ich eine Erneuerung der Kirchenmusik aus der weltlichen Musik propagieren wollte; nichts lag mir ferner; Erneuerung der Kirchenmusik kann nur und immer vom Wort ausgehen, das innere Leben, der Gehalt, kann nur denen gegeben sein, die sich innerlich von Gott durch sein Wort aufgerufen fühlen, aber die Stilistik der Sprache darf nicht altertümeln und historisieren, sondern muß so gegenwärtig, so lebendig, so volksverbunden wie möglich sein, um auch die Menschen, die kirchlichem Leben ferner stehen, von unserer Aufgerufenheit in dieser Zeit zu überzeugen und ihnen auch von der Musik her klar zu machen, daß Kirche lebt und kein Museum ist.

Wolfgang Fortner

(»Musik und Kirche«, Heft 5, 1934)

ERSTARRUNG ODER ERSTARKUNG?

Daß unsere Opernbühnen einen beträchtlichen Teil ihrer Anziehungskraft auf das Publikum eingebüßt haben, ist eine betrübliche, aber bekannte Tatsache. Daß man für diese Tatsache die schlechten Zeiten, die Verarmung kunstsinniger Volkskreise und ähnliches verantwortlich macht, ist auch nicht neu. Ein anderer Grund aber für die verringerte Teaterfreudigkeit, nämlich: die *Überalterung* des Repertoires, die Erstarrung im Musealen und *der dadurch so geschwächte Kontakt des Zuhörers mit dem zeitgenössischen Schaffen* liegt weniger offen zutage, scheint mir aber so schwerwiegend, daß etwas näher darauf eingegangen werden soll.

Betrachtet man unser Musikleben als Ganzes, so zerfällt es ebenso wie unser Wirtschaftsleben in drei Hauptgruppen:

Erzeuger:	Komponisten,
Handelsstand:	ausführende Künstler,
Verbraucher:	Publikum.

Als Vertreter der zweiten Gruppe sind noch die Einzelentsprechungen: Großhandelsfirmen — Theater- und Konzertinstitue, Kleingewerbe und Kleinhandel — die einzelnen Künstler und Musiklehrer zu nennen, ja man könnte ein dem Warenhaus in mancher Hinsicht entsprechendes Gebilde im Rundfunk finden.

Wie nun wirtschaftliches Wohlergehen einer Volksgesamtheit einzig dann entstehen kann, wenn diese drei Faktoren gesund sind und keiner von ihnen sich auf Kosten der anderen

übermäßig bereichert und ausdehnt, so hängt auch eine Kunstblüte wesentlich vom richtigen »Funktionieren« seiner sämtlichen drei Hauptgruppen ab. Wir hatten Gelegenheit zu beobachten, wie im Laufe vergangener Jahrzehnte die Bildungen des Handelsstandes durch das liberalistisch - kapitalistische System immer mehr sich von ihrer Wurzel emanzipierten, wie Profitsucht und Handel um des Handels willen die Verelendung, fast Ausschaltung des Bauernstandes nach sich zog, und wie damit allmählich die Volksgesamtheit an den Rand des Verderbens kam. Genau die entsprechende Entwicklungskurve war im Musikleben zu beobachten: Mehr und mehr trat der Schaffende aus dem Gesichtskreis des Publikums und damit ins Stadium der Verkümmerung und Vereiendung, größer und größer wurden die Erscheinungen des musikalischen Vermittlerstandes, die Virtuosen, Kapellmeister und Intendanten, weiter und weiter wurde die Kluft zwischen Produzent und Volk — und schließlich war die Krise da. Daß solche Krisen, volkswirtschaftliche wie künstlerische, nicht erst einzig durch schwierige Zeitläufte verursacht, sondern durch die Notzeiten erst *enthüllt und brennend* werden, dafür ist unsere Erkenntnis jetzt reif geworden, und so sehen wir diese Erkenntnis in der nationalsozialistischen Politik für den *Bauernstand* verwirklicht. Die Erhaltung und Stärkung des eigentlich schaffenden Standes scheint mir eine der weisesten und segensreichsten Maßnahmen zur Gesundung unseres Volkes zu sein, und alle durch diese Politik entstehenden Schwierigkeiten und Einengungen anderer Stände wiegen leicht im Vergleich zum großen Ziel. Ganz dieselbe Politik nun brauchen wir im Kunstleben, denn es ist nun einmal so, daß *lebendiges* Kunsttreiben auch im Zeichen der zeitgenössischen Kunst, der Musik der Lebenden stehen muß. Wer einen Blick auf das deutsche Kulturleben zur Zeit der Napoleonischen Kriege, zur Zeit des »armen« Biedermeier wirft, wer da Höhe und Reichtum des Kunst- und Kulturlebens trotz schwerer Zeiten, eben weil die *Schaffenden selber im Mittelpunkt* standen, bewundern muß, dem werden vielleicht die hier vorgetragenen Ansichten einleuchtend erscheinen.

Josef Suder

(Münchener Neueste Nachrichten, 7. 10. 1934)

* ZEITGESCHICHTE *

OPERNSPIELPLAN

Das Landestheater Braunschweig wird *Glucks* »Alceste« in der Ausgabe *Hermann Aberts* nach der italienischen Urfassung von 1769 aufführen.

Die Städtische Bühne Chemnitz bringt im Frühjahr 1935 sämtliche *Wagner*-Opern. Der Zyklus wird auch die Frühoper »Das Liebesverbot« einbeziehen.

Die Münchener Staatsoper kündigt *Mozarts* »*Gärtnerin aus Liebe*« in der Übertragung von *S. Anheißer* als Neuaufführung an.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Professor *Heinrich Besseler* hat eine neue Bearbeitung von Bachs »Musikalisches Opfer« hergestellt.

Der Kölner Komponist Dr. *Willi Czwoydzinski* hat eine Kantate »An die Freude« für Tenorsolo, gemischten Chor und großes Orchester vollendet. Der Text entstammt dem Schluß des »Liedes an die Freude« von Schiller. Die Uraufführung findet unter Leitung des Komponisten im November in der Lesegesellschaft zu Köln statt.

Die Uraufführung des neuesten Werkes »Deutsche Volkshymne zum Lob der Arbeit« von *Franz Philipp* fand in Karlsruhe statt. Das für große Aufführungen im Freien komponierte, neue Wege weisende Werk fand unter der Leitung des Komponisten durch 2000 Sängerinnen und Sänger und ein großes Blasorchester mit Fanfaren eine hervorragende Wiedergabe.

Kurt von Wolfurt beendete soeben drei a cappella-Chöre (»Scholle«, »Landsknechtslied«, »Trinklied«), die in einem Konzert der »Berliner Solistenvereinigung« unter Waldo Favre im November ihre Uraufführung in Berlin erleben werden.

TAGESCHRONIK

Die mit der Preußischen Akademie der Künste verbundenen drei Meisterschulen für musikalische Komposition haben die Bestimmung, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur weiteren künstlerischen Ausbildung unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Die drei Meisterschulen werden geleitet von Professor Dr. *Georg Schumann*, Professor Dr. h. c. *Paul Graener* und Professor *Max Trapp*. Die Aufnahme für das Wintersemester 1934/35 findet jetzt statt, und zwar unmittelbar durch die Meister. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4.

Der »*Deutsche Musikalien-Verleger-Verein*«, Fachverband in der Reichsmusikkammer, hat in einer außerordentlichen Versammlung in Leipzig beschlossen, erneut um die Einführung der 50jährigen Schutzfrist einzukommen. Für den Fall, daß das vorbereitete neue Urheberrechtsgesetz in diesem Jahre nicht mehr in Kraft gesetzt werden kann, wird die Verlängerung der Schutzfrist auf 50 Jahre durch Sondergesetz gefordert.

Das 4. Badische *Bruckner-Fest* des Bruckner-Bundes findet vom 8. bis 13. November in Pforzheim statt. Als Gastdirigent wurde Professor *Franz Moissl* gewonnen. Außerdem dirigieren Kapellmeister *Leger*-Pforzheim und Chordirektor *Baumann*-Pforzheim.

Das 14. *Mozart-Fest* in Würzburg wird vom 15. bis 22. Juni 1935 abgehalten werden.

Bachs »Kunst der Fuge« in der Instrumentation von *W. Graeser* ist für das Bach-Jubiläumsjahr jetzt auch in Amsterdam, Bonn, Eisenach, London und Stuttgart in Vorbereitung.

Das verstärkte Collegium musicum instrumentale in Marburg brachte, je in Doppelaufführungen, Bachs »Kunst der Fuge« und, mit dem Konzertvereinschor, Beethovens Missa Solemnis zu Gehör unter Leitung von Prof. Dr. *Hermann Stephani*.

Max Gebhard, der Direktor des Nürnberger Konservatoriums, hat im Auftrage der Stadt Nürnberg für den Empfang des Führers beim Reichsparteitag eine festliche Hymne für gemischten Chor, Knabenchor und Orchester geschrieben. Das Werk wurde unter Leitung des Komponisten im althistorischen Rathaussaal zu Nürnberg uraufgeführt.

In Säckingen fand die Uraufführung der neuen »Erntefest-Kantate« von *Franciscus Nagler* statt. Leitung: *Kurt Layher*.

Das Klavierkonzert von *Kurt von Wolfurt*, das im Rahmen der Berliner Kunstwoche im Mai dieses Jahres seine Uraufführung erlebte, wird diesen Winter in Duisburg, München (zweimal), Köln, Berlin, Königsberg, Oslo zum Vortrag gelangen.

Das *Bach-Museum* in Bachs Geburtshaus zu Eisenach erwarb eine Reihe interessanter Gegenstände. Zunächst eine Zinnlampe aus der Barockzeit, die in der Eisenacher Gegend um 1690 entstanden sein dürfte, ein reizvolles Werk des einheimischen Kunstgewerbes. Ferner schenkte Dr. *Felix Kühner* einen seltenen Porträtstich des Lautinisten Baron, der einige Zeit am Eisenacher Hof Johann Wilhelms weilte. Das Blatt bildet jetzt eine Zierde der Eisenacher Sammlung. Dazu gesellen sich sehr schöne Ansichten der Thomaskirche zu Leipzig. In die Musikinstrumentensammlung gelangte aus Privatbesitz eine Guslar, die Urgeige, ein primitives Instrument mit einer Saite, aus dem später die große Geigenbaukunst hervorging.

Prof. *Fl. von Reuter* und *Ludwig Hoelscher*, die beiden Streicher des *Elly Ney-Trios*, haben sich mit *Jost Raba* und *Walter Traempler* zu einem Streichquartett vereinigt, welches sich »*Bonner Beethoven-Quartett*« nennen wird. Das Quartett wird bereits im Laufe dieser Saison in die Öffentlichkeit treten.

Das Städtische Orchester und die Stadtverwaltung Heidelberg veranstalten im kommenden Winter eine Reihe von Konzerten, deren Besuch in erster Linie den wirtschaftlich schwachen Volksgenossen ermöglicht werden soll. Jeweils am ersten Sonntag jedes Monats findet ein Konzert statt, dessen Besuch unentgeltlich ist. Um das Musikverständnis zu wecken, folgt nach jedem Stück eine kurze Erläuterung, worauf das gleiche Stück nochmals wiederholt wird. Für die Aufführungen sind Werke von Schubert, Beethoven, Mozart, Weber, Haydn und Brahms vorgesehen.

Der Philharmonische Chor Berlin bringt in diesem Winter unter Leitung von *Carl Schuricht* u. a. am 3. Dezember d. J. die Missa Solemnis von *Beethoven* sowie im März 1935 die h-moll-Messe von *J. S. Bach* zur Aufführung. Die Aufnahme aktiver und passiver Mitglieder erfolgt nach Anmeldung bei der Geschäftsstelle W 15, Bayerische Str. 9, Tel. Oliva J 2 0189.

Als Vorfeier zu dem Anfang 1935 sich zum zehnten Male jährenden Todestag des italienischen Meisters *Enrico Bossi* fand am 24. Juni in Salo, der am Gardasee gelegenen Geburtsstadt Bossis, ein Gedächtniskonzert statt.

In Holland wurde die Nederlandsche Bruckner-Vereeniging gegründet; das *Bruckner-Fest* der Internationalen Bruckner-Gesellschaft wird im Jahre 1935 in den Niederlanden stattfinden.

Kammersängerin *Marta Fuchs* wurde von der »Wagner-Vereinigung Amsterdam« eingeladen, dort bei der Festaufführung der »Walküre« im Mai nächsten Jahres die Brünnhilde zu singen.

Der Niederländische Bach-Verein und das Concertgebouw-Orchester veranstalten im Frühjahr 1935 ein großangelegtes mehrtägiges *Bach-Fest*, bei dem sämtliche Passionen und die h-moll-Messe zur Aufführung gelangen.

Die Kantorei des Landeskonservatoriums zu Leipzig unter Leitung von *Kurt Thomas* veranstaltete auf einer Singreise durch Jugoslawien 20 Abendmusiken mit alten und neuen Chor- und Orgelwerken.

Erich Kleiber wird im Laufe des Winters wieder fünf große Abonnementskonzerte der Philharmonischen Gesellschaft in Brüssel dirigieren, deren erstes am 3. November 1934 stattfindet. In diesem Konzert kommen ausschließlich Werke von Wagner und Weber zur Aufführung. Als Solisten wurden *Maria Müller* und *Max Lorenz* verpflichtet.

Dänemark soll eine neue Nationalhymne bekommen. Der Text stammt von dem bekannten Dichter Johannes von Jensen und beginnt: »Die Dänen dulden keinen Zwang.« Schwieriger gestaltet sich die Frage der Melodie. Bei dem Wettbewerb, zu dem die Komponisten des Landes aufgefordert wurden, sind nämlich nicht weniger als 800 Melodien eingereicht worden, unter denen die Auswahl sehr schwierig sein dürfte.

Generalmusikdirektor *Eugen Papst* wurde eingeladen, in Barcelona die offizielle Richard-Strauß-Festwoche zu dirigieren. Ferner wird er in diesem Winter in Köln ein Gürzenich-Konzert leiten.

RUNDFUNK

Das *Reitz-Quartett* Weimar brachte im September im Deutschlandsender das Streich-

quartett op. 18 f-moll von *Werner Trenkner* zur Uraufführung.

Wolfgang Fortner dirigierte im Reichssender Berlin eine Sendung mit eigenen Werken. Es kam zur Aufführung das Konzert für Streichorchester und eine Suite für Orchester nach Musik des *Jan Pieter Sweelinck.*

Der Reichssender Königsberg führte Verdis »Macbeth« in einer Funkeinrichtung von Dr. *Herbert Gerigk* auf, die unter Weglassung aller episodischen Partien lediglich die Gestalten Macbeths und der Lady in den Mittelpunkt stellte. Da in den Hauptrollen *Sigrid Onegin* (Lady) und *Rudolf Watzke* (Macbeth) sangen, kam unter Leitung von *Erich Seidler* eine ungewöhnlich eindrucksvolle Aufführung zustande.

Ein Abend »Zwei Wiener Komponisten« im Stuttgarter Rundfunk brachte neben der Cellosonate von *Reidinger*, eine Solokantate für Alt und Orchester »Es geziemt sich und es kommt die Zeit« sowie vier Stücke für Orchester aus »König Nußknacker« von *Othmar Wetchy*. Die »Sinfonische Musik für Violoncello und Orchester« von Othmar Wetchy wurde nach der Wiener Uraufführung nun auch vom Kölner Rundfunk zur Erstaufführung in Deutschland gebracht.

Die »Gotische Messe« von *Friedrich Reidinger* erzielte bei ihrer Uraufführung am 28. September 1934 im Rahmen des Wiener Rundfunkmusikfestes unter Leitung Prof. *Oswald Kabastas* und unter Mitwirkung des Staatsopernchores, hervorragender Solisten, Prof. *Franz Schütz* und der Sinfoniker einen durchschlagenden Erfolg.

Der Luxemburger Sender brachte kürzlich das »Divertimento« für Kammerorchester von *Max Trapp* zur Erstaufführung.

TANZ UND GYMNASTIK

Die *Medau-Schule* veranstaltet Anfang November in Berlin eine Festvorstellung »*Bewegung und Musik*«. Hinrich Medau feiert das zehnjährige Bestehen seiner Ausbildungs-

stätte. Medau zeigt einen Singechor, durch den die Bewegung in der Musik veranschaulicht werden wird, einen Weg, der von der Gymnastik als Voraussetzung zu Volks- und Gesellschaftstanz führt.

Auf Grund der vom Ministerium für Volksbildung und Propaganda vorbereiteten neuen Prüfungsbestimmung für Theatertänzer hat die Palucca-Schule Dresden folgende Unterrichtsfächer in ihren Lehrplan aufgenommen: *Klassischer Tanz, Balletttraining, Nationaltänze.*

Die Sommerkurse der *Wigman*-Zentralschule in Dresden bestätigten auch dieses Jahr wieder, wie sich der neue deutsche künstlerische Tanz auch im kulturpropagandistischen Sinne auszuwirken vermag. Unter den 100 Schülern, die im Juli bzw. August in der Wigman-Schule Dresden ein- und ausgingen, befanden sich allein 44 Ausländer (darunter 17 Amerikanerinnen, 1 Kanadierin, 1 Australierin, 3 Polinnen, 2 Rumäninnen usw.).

Mary Wigman hat zu Beginn des neuen Schuljahres eine grundlegende Umstellung in den Ausbildungsgängen ihrer Dresdner Tanzschule vorgenommen. Hiernach werden innerhalb von drei Jahren einerseits Theatertänzer unter Einbeziehung des klassischen Tanzes bis zur Reife für die Zulassungsprüfungen an den deutschen Theatern, andererseits Tanzpädagogen mit der Lehrberechtigung für Laien- und vorbereitenden Berufsunterricht ausgebildet. Tanzpädagogen mit der Lehrberechtigung ausschließlich für Laienunterricht werden zukünftig innerhalb von zwei Jahren bis zur Berufsreife ausgebildet.

PERSONALIEN

Der neue Gewandhauskapellmeister Professor *Hermann Abendroth* wird eine Dirigentenklasse am Landeskonservatorium in Leipzig übernehmen und wöchentlich einen zweistündigen Kursus zur Ausbildung von Dirigenten abhalten.

Generalmusikdirektor *Walter Beck* wurde nach erfolgreichem Gastspiel an das Staatstheater Bremen verpflichtet.

Gottfried Müller, der Komponist des Deutschen Heldenrequiems, hat einen Ruf als Lehrer an das Kirchenmusikalische Institut der Evang.-luth. Landeskirche in Sachsen am Landes-Konservatorium der Musik zu Leipzig angenommen.

Als Nachfolger für Anton Nowakowski wurde *Ernst Kaller* zum Leiter der Kirchenmusikabteilung an die Essener Folkwangschulen berufen. Kaller war bisher Organist des Freiburger Münsters. Der neue Essener Stadtorganist ist aus der Schule Karl Straubes hervorgegangen.

Kammersänger *Heinrich Hensel*, der bekannte Wagner-Sänger, konnte seinen 60. Geburtstag begehen. Er sang in Bayreuth, London, New York, Chikago, war jahrelang zu Wagner-Festspielen im In- und Auslande zugezogen und wurde seiner Zeit von Kaiser Wilhelm II. durch Verleihung einer silbernen Lohengrin-Rüstung besonders ausgezeichnet. Hensel lebt in Hamburg als Stimmbildner für Berufssänger.

Kammersänger *Erich Zimmermann* vom Hamburger Staatstheater (bisher Wien und Bayreuth) ist im Einvernehmen mit der Hamburger Generalintendanz in ein ständiges Gastspielverhältnis zur Staatsoper Berlin getreten.

TODESNACHRICHTEN

In Leipzig starb der bekannte Klavierpädagoge *Adolf Ruthardt* im 86. Lebensjahre.

Am 29. September ist der deutschbaltische Musiker *Oskar v. Riesemann* im 54. Lebensjahr in Luzern gestorben.

Im Alter von 73 Jahren ist in London die Pianistin *Fanny Davies* gestorben. Sie war eine Schülerin von Clara Schumann und hat seiner Zeit auch in Deutschland mit großem Erfolg konzertiert.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DIE BEDEUTUNG VON STAMMESTUM UND LANDSCHAFT IN DER DEUTSCHEN MUSIK DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

Von ERNST BÜCKEN-KÖLN

Die Musikgeschichte hat es bisher noch nicht unternommen, die Entwicklung ihrer Kunst nach solchen Grundfragen zu durchforschen, wie es in Josef Nadlers bekannter »Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften« für die Dichtung geschehen ist. Das aber, was hier erst nach langer und sorgfältiger Vorarbeit möglich war, wird auch für die Musikforschung nicht anders zu erreichen sein. Weil hier ein noch undurchpflügtes Gelände vor uns liegt, können diese Ausführungen den Anteil der stammesartlich-rassischen und landschaftlichen Bedingtheiten an der Entwicklung der deutschen Musik seit dem Barock keineswegs in Einzelfällen aufzeigen. Vielmehr soll hier nur jene Verbundenheit im großen sich abzeichnen, die zwischen den letzten Stilphasen der Tonkunst und wichtigsten Ordnungsgesetzen des deutschen Volkstums besteht. Ganz allgemein gesehen scheint das Bild der gesamten deutschen Musikentwicklung seit dem Aufkommen des zur Klassik führenden neuen Stils aus dem Gesichtswinkel unserer Problemstellung betrachtet weit einfacher zu sein, als das des folgenden, neunzehnten Jahrhunderts. Waren doch die musikalischen Hauptereignisse und Stilentscheidungen bis zur Höhe der Klassik an bestimmte landschaftliche Zentren gebunden, die schon die Epoche selbst als für die Bildung des musikalischen »Nationalgeschmacks« ausschlaggebend und entscheidend angesehen hat. Allen diesen Gruppen und Schulen ist gemeinsam, das nicht ein bestimmter künstlerischer Führer ihre Namengebung bestimmt hat, die vielmehr selbst eine Benennung geographisch-landschaftlicher Art gewesen ist. Ist das Zufall oder höhere Absicht? Um das zu ergründen, muß man vorab die Frage stellen, ob etwa den Benennungen der Berliner, Mannheimer, Wiener Schulen ein tieferer Sinn innewohnt, ob und inwieweit also diese Schulen an Klima, Boden, Stamm und Rasse gebundene Schicksalsgemeinschaften gewesen sind.

Diese Frage spaltet schon den in Berlin lokalisierten Musikkreis in zwei sich noch ihren Bildungskräften schroff gegenüberstehende Gemeinschaften.

Die erste dieser Gemeinschaften, die Komponistengruppe um Friedrich den Großen, die — aus zahlreichen deutschen Gauen zusammengewürfelt — keine einheitliche stammesartliche Bindung hat, steht auch in keinem tiefer verankerten Zusammenhang mit den Kräften der Landschaft, in der sie wirkt. »In Ansehung des allgemeinen und des Nationalgeschmacks in der Komposition und Spielart«, sagt der Engländer Burney von der Musikstadt

Berlin, »scheint Berlin jetzt so sehr nach einem Muster gebildet, daß es alles, was Erfindung und Genie heißt, ausschließt . . . Grauns Kompositionen waren vor dreißig Jahren elegant und simpel, denn er war einer der ersten unter den Deutschen, welche die Fugen und andere schwerfällige Arbeiten beiseite setzten und zugaben, daß wirklich ein Ding vorhanden sei, das Melodie hieße, welches die Harmonie unterstützen und nicht niederdrücken sollte, allein obgleich die Welt immer in ihren Kreisen fortgeht, so haben sich doch schon seit langer Zeit verschiedene Berliner Musiker bemüht, solche in ihrem Lauf zu hemmen und zu Stillstand zu bringen.«

Das ist ebenso deutlich wie richtig, und diese Worte haben ihren eigenen Klang gerade in dem Lande, dessen Herrscher einer der ersten Vorkämpfer seiner Zeit für die wissenschaftliche und künstlerische Bildung gewesen ist. Ein tragischer Zwiespalt besteht hier zwischen dem Bildungswillen Friedrichs, dem landschaftlich-stammesartlichen Rhythmus des aufstrebenden Berlin und seiner Komponistenschule. Und während Stadt und Landschaft zu Weltgeltung und Weltbedeutung heranwuchsen, sank die Berliner Schule der friderizianischen Musiker immer mehr zur Einflußlosigkeit einer lokalen Tradition hinab.

Gerade die Volksverbundenheit, die dem Kreise der Hofmusiker des großen Friedrich fehlte, gewann sich mehr und mehr die in der Berliner Liederschule zusammengeschlossene Komponistengruppe, die im Jahre 1753 mit dem Erscheinen der »Oden mit Melodien« von C. W. Ramler und Chr. G. Krause ins Leben trat. Die künstlerischen Grundsätze der Berliner Liederschule, ihre schroffe Frontstellung gegen die virtuose Arie haben nicht — wie es oft behauptet worden ist — den ungeheueren Erfolg der zunächst sehr bescheidenen Liederzeugnisse bestimmt. Er heftete sich an die jetzt scharf zutage tretenden echten Bindungen dieser Kunst und Kunstabsichten, an Stammesart und Landschaft, auf die schon die erste Sammlung in einer typisch berlinerischen Mischung von Naivität und Bewußtheit hinwies:

»Schon jetzt sieht man, daß unsere Landsleute nicht mehr trinken, um sich zu berauschen und nicht mehr unmäßig essen. Wir fangen in unseren Hauptstädten an, artige Gesellschaften zu halten. Wir leben gesellig. Wir gehen spazieren in Alleen, in Feldern, in Gärten. Und was ist bei diesen Gelegenheiten natürlicher, als daß man singt?« Weil diese Ausführungen wirklich nicht nur Worte blieben, weil die Berliner Liederschule in sich Stammesart und Landschaftsgeist verband und wirklich bodenständig wurde, konnte aus dieser Wurzel das neue deutsche Lied der klassischen Epoche hervorwachsen.

Die stammesartlich-rassischen Haupteigenschaften der Führer der »Mannheimer Schule« hat ihr Entdecker Hugo Riemann im »slawischen Musikingenium« ersehen, wobei er aber für die Stilführer Johann Stamitz, Franz Xaver Richter und Anton Filz die stammesartliche Zusammensetzung ihres

Heimatlandes Böhmen vollständig unberücksichtigt ließ. Ist schon diese Riemannsche Gleichsetzung von »Böhmen« und »Slawen« stammesgeschichtlich unmöglich, so weisen zahlreiche kompositorische Eigenschaften der drei Mannheimer Gruppenführer in die Richtung deutscher Musikanlage und Musikbegabung von einer ausgeprägt dinarischen Haltung. Echte bluthafte Stammesverbundenheit mag die drei Komponisten dem dinarischen Bayerntum zugeführt haben, wobei nur eines aufs höchste zu bedauern ist: Das ist die Tatsache, daß die originalen Köpfe, die Stilbegründer, in das vom bayrischen Mutterboden abgelegene Mannheim verpflanzt wurden und erst die Epigonen bei der Übersiedlung des pfalzbayrischen Hofes im Jahre 1778 ins Stammeszentrum München gelangten. Wäre es umgekehrt gewesen, so wäre — aller geschichtlichen Wahrscheinlichkeitsrechnung gemäß — München die stilentscheidende Bedeutung zugefallen, die dann schließlich Wien gehabt hat. Diese Verschiebung des musikalischen Schwerpunktes, die sich nach ihrer äußeren, räumlichen Erstreckung so weitausgreifend ausnimmt, vollzieht sich jedoch in Wirklichkeit im gleichen Innenraum der gesamtbayrischen Stammesgrenzen.

Das Heranreifen Wiens zur wichtigsten deutschen Musiklandschaft ist in Hinsicht auf die hier in Rede stehenden Kräfte sehr sorgfältig und lange vorbereitet. Und jenes Sich-Durchsetzen des näheren, gleichmäßigen und stärkeren Zuzugs aus dem stammhaften Umlande der Stadt gegen den ferneren nach Volkstum und Gefälle wechselnden, von dem Josef Nadler spricht (»Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes« S. 68), ist auch auf der musikalischen Seite seit dem Barock offensichtlich. Immer wieder wird durch diesen Zuzug des Musikertums aus der Stammlandschaft das ersetzt, was in Wien selbst der musikalischen Deutschheit durch das Italienertum verlorenging, und zwar mit solchen Überschüssen, daß schon mit dem Auftreten der ersten Wiener Schule um G. v. Reutter, Monn und Wagenseil die musikalische Vormachtstellung im landschaftlich-stammhaften Rahmen gesichert war. Haydn und Mozart, die dieser Vormachtstellung ihre letzte und höchste Verfestigung gaben, repräsentieren — selbst aus Gebirgs- und angrenzender Flachlandschaft hervorgehend — in ihren Künstlerpersönlichkeiten diese Doppelstruktur und Natur ihres Stammestums und ihrer Landschaft. Und was im landschaftlich-stammesartlichen Raum das ewige Überfließen der Kräfte der einen in die andere Raumschaft bedeutet, wird hier in dem Wiener Zusammenwirken von Haydn und Mozart zur höchsten Verbundenheit der aus einer Stammlandschaft hervorbrechenden Gegenkräfte, die die Musikgeschichte kennt.

Das Ringen um die musikalische Führung im achtzehnten Jahrhundert hatten Kräfte und Mächte als natürliche Repräsentanten des Deutschtums bestritten und zu Ende geführt, von denen jetzt weiter zu wissen begehrt wird, wie sie und ihr Wirken an der Entwicklung der Tonkunst des nächsten Jahr-

hunderts beteiligt sind. Und dieses Wissenswollen stellt gleich die erste Frage: Wo hat die romantische Schule, oder wo haben romantische Schulen der Musik im deutschen Boden ihren Stammsitz? Zeigt etwa auch im musikalischen Bezirk — wie es für die Literatur behauptet worden ist — die Magnetnadel der Romantik zu den deutschen Neustämmen des Ostens? Alle diese Fragen sind für die musikalische Romantik mit einem schnellen und glatten Nein zu beantworten. Es gibt hier weder romantische Vergruppungen von der Bedeutung der großen Schulen des achtzehnten Jahrhunderts, noch kann eine bestimmte deutsche Musiklandschaft als die Heimat der romantischen Bewegung bezeichnet werden.

Die natürlichen Bindungen der vorhergehenden Epoche fallen für die romantische Musik, den romantischen Musiker fort, der in keiner bluthaft-bodenständigen Schicksalsgemeinschaft mehr lebend, diese nun, wie Weber in seinem »Harmonischen Verein« konstruiert oder wie Schumann in dem Scheinbündnis der »Davidsbündler« hinzaubert. Dieser künstlich geschaffene Ersatz für das, was die Wirklichkeit vorenthielt, ist aber Symbol dessen, was dem romantischen Musiker schicksalhaft auferlegt war. Da die natürlich gebildeten, bodenständigen Vergruppungen, da Landschaft und Stammestum als die natürlichen Aufnahmefaktoren fehlen, muß allein die Persönlichkeit selbst, ihr leiblich-konstitutioneller wie ihr seelischer »Raum« den Schauplatz abgeben, in dem die musikalischen Geschehnisse sich abspielen.

In diesem Raume sind die in den großen Grundzügen sich gleichbleibenden Probleme gelagert, und in ihm gerade hat die hier durch Blutmischung und Entfernung vom stammhaften Verbande bedingte romantische Zerrissenheit ihre eigentliche Heimat. Kein romantischer Komponist hat sich dem Gesetz, mit dem er angetreten ist, entziehen können, und je nach der Art und Weise, wie er sich ihm gefügt oder mit ihm gerungen hat, lassen sich drei verschiedene Komponistentypen der Epoche unterscheiden, die hier nach ihren bedeutendsten Vertretern die Schubert-Schumann-Weber-Typen genannt seien.

Der Schubert-Typus erscheint äußerlich wie eine bruchlose Einheit. Er paßt sich — wie Schuberts ostische Stammesart in das »behagliche« Wienertum — anderen Stammesarten und einer anderen Landschaft reibungslos an. Er kann auch als schöpferische Persönlichkeit an Landschaft und Stammesart geradezu vorbeileben oder über beides hinausleben, wie Schubert es immer dort tut, wo er seine nordische Wesenskomponente zur Geltung bringt und sie in bewußten Gegensatz — er nannte ihn göttlich-menschlich — zu seiner Umgebung stellt. Stets aber geschieht das — und dies ist immer kennzeichnend für den Typus — ohne Gewaltsamkeit, ohne Lärm und ohne Pathos. Die zwei Räume, in denen dieser Schaffende lebt, sind für ihn Gelände, in denen er sich wechselseitig aufhält, ohne daß es in Leben und Schaffen je zu einem Zusammenprall dieser beiden Welten käme.

Anders und umgekehrt bei den Schumann-Naturen! Hier bedeutete die Blut-

mischung und die Entfernung aus dem stammesartlichen Verbande höchsten Konflikt. Florestan und Eusebius — diese beiden nordisch-ostischen Hälften der Schumannschen Persönlichkeit — liegen ständig in Hader und Entzweiung: in menschlicher wie schöpferischer. Schumanns Florestan-Natur, der kühne nordische Former, kann nie und nimmer mit der bis zum Konstruktivismus erstarrten ostischen Form, die die Eusebiusseele erschafft, sich verbünden. Diese Welten des Geistes und der Form stehen in schroffsten, drohendsten Gegensätzen zueinander, in solchen, an denen die menschliche Persönlichkeit wie der Schaffende schließlich zerbricht. Gerade dieser Typus ist in mannigfaltigen Abstufungen in der Romantik zu finden, und am Ende der Gesamtepoche gipfelt er in Hugo Wolf noch einmal zu einer Schumann in der Dämonie der Gegensätze verwandten Gestalt auf.
Den dritten Typus verkörpert in der Romantik am reinsten Carl Maria von Weber, der schon als Werdender genau um das Rauschen des wilden Blutes seines Geschlechtes weiß, das — nach der ergreifenden Schilderung des Sohnes Max — schon über ein Jahrhundert der Tonkunst wie einem schwankenden Irrlicht nachgejagt war. Aus den Tiefen seines Seins aber schöpfte Carl Maria von Weber die Gegenkräfte, die allein in der Lage waren, die ihm aus dem vererbten Blute drohenden Gefahren abzuwehren. Diesen dunklen Erbmächten der dinarischen Schwungkraft, die ihn in dämonischem Toben durchfluten — Dämonie ist ein Lieblingswort aller Weberschen — setzte schon der junge Komponist seinen aus echt nordischer Gesinnung gewonnenen Wahlspruch entgegen: »Beharrlichkeit führt zum Ziel!« Die Dämonie des Blutes muß durch den Zauberspruch der kühlen, nordischen Vernunft gebändigt werden.
»Um diese dämonischen Einwirkungen aber zur reinen Begeisterung zu läutern — schreibt Weber einmal im Jahre 1824 — ist beharrlicher Fleiß der erste Zauberspruch. Wie töricht ist es zu glauben, daß das ernste Studium der Mittel den Geist lähme. Nur aus der Herrschaft über dieselben geht die freie Kraft, das Schöpferische, hervor, nur vertraut mit allen schon betretenen Bahnen und frei auf ihnen sich bewegend kann der Geist neue finden.«
Durch seine Beharrlichkeit, seinen immer wieder betonten nordischen »Sinn für Ordnung« weiß Weber die wilden und chaotischen Gegenkräfte seiner Naturanlage zu zügeln und in Schach zu halten.
Zusammengesehen und gewertet aber sind die drei genannten Komponistentypen der deutschen Romantik in ihrer Wesensart, ihrer künstlerischen Haltung und Gesinnung so entgegengerichtet, daß sie gerade für den hier besprochenen Fragenkreis keine Gewähr für jene innere Geschlossenheit hatten bieten können, nach der auf dem Krisen- und Wendepunkt der Epoche die Sehnsucht wieder erwachte. Niemand hat ihr glühender und leidenschaftlicher Ausdruck verliehen, als Richard Wagner, der in der Wende des eigenen Schicksals den Ruf nach Vergruppung, nach Vereinigung der Schaffenden erhob,

aus der allein »das Kunstwerk der Zukunft« nach seiner Meinung erstehen könne. Diese Bestrebungen Wagners, die auf die höchsten Ziele einer nationalen Tonkunst gerichtet waren, standen doch — bei aller Neuheit der Gedanken — in tiefbegründeten Zusammenhängen mit der *soziologischen* Struktur der Musik des untergehenden Jahrhunderts, auf die der Siegeszug der deutschen Tonkunst nicht zuletzt zurückzuführen ist. Wie ein roter Faden ziehen sich die Gedanken der landschaftlich konzentrierten Komponistengruppe und Tonschule durch Wagners Schriften. In dem letzten und höchsten Sinne — wie sie etwa der »Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule« erfaßt — aber haben sich die Pläne des Meisters nicht verwirklicht, und Wagner hat nicht — wie Stamitz, Haydn oder Mozart — durch Bande der Stammesart innerlich gebunden oder gefördert durch den Geist einer Musiklandschaft die Ziele seines Strebens erreicht. In dieser Hinsicht erlebte er ein Romantikerschicksal, haben seine Gedanken von Schule und Komponistengemeinschaft leider kaum mehr *reale* Bedeutung gehabt, als die mehr oder weniger utopischen romantischen Vereinigungen Hoffmanns, Webers und Schumanns. Aber auch die abseits vom Wagnertum stehenden, zumeist aus der älteren Romantik hervorgegangenen Vergruppungen und Komponistenzentren, wie die Berliner, die Leipziger oder die Kölner Schule, gewannen keine nachhaltige Bedeutung für die Entwicklung der Musik. Diesen Gruppenbildungen fehlten eben jene Vorbedingungen stammesartlicher und landschaftlicher Art, die dem künstlerischen Wirken der großen Schulen und Gruppen des vorhergehenden Jahrhunderts ihre natürliche Stütze gegeben hatten.

Die Struktur der deutschen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ist also in den hier behandelten Grundlagen völlig entgegengesetzt, und der Weg des romantischen Musikers ist gerade durch die Vorenthaltung jener natürlichen Hilfs- und Schutzmittel, die seinem Vorgänger in der klassischen Epoche zur Verfügung standen, sehr erschwert gewesen und von Tragik umwittert bis in die tiefsten, geheimnisvollsten Schächte unseres Volkstums hinein.

RUDI STEPHAN

Von KARL HOLL-FRANKFURT a. M.

Rudi Stephan ist im Sommer 1887 als Sohn eines Rechtsanwalts in Worms am Rhein geboren. Im musikfrohen Elternhause trat seine tonkünstlerische Begabung ziemlich früh und recht einseitig zutage. Der Achtzehnjährige verließ vorzeitig das Gymnasium, um bei Bernhard Sekles in Frankfurt das Handwerk der Komposition zu erlernen. Der Neunzehnjährige vertauschte Frankfurt mit München und den Lehrer Sekles mit dem Lehrer Dr. Rudolf Louis. Im vierundzwanzigsten Lebensjahr ist der Komponist Rudi Stephan

mit einem ersten eigenen Kompositionsabend in der Münchener Tonhalle vor die Öffentlichkeit getreten. Im Mai 1912 hat er mit seiner »Musik für 7 Saiten-Instrumente« auf dem Deutschen Tonkünstlerfest in Danzig einiges Aufsehen gemacht. Im Sommer 1913 erzielt seine »Musik für Orchester« auf dem Tonkünstlerfest in Jena einen durchschlagenden Erfolg, im Herbst gleichen Jahres bestätigt der rasch Anerkannte das in ihn gesetzte Vertrauen mit der »Musik für Geige und Orchester«. Im Sommer 1914, unmittelbar vor Ausbruch des Krieges, vollendet der Siebenundzwanzigjährige die Oper »Die ersten Menschen«. Aber: im März 1915 wird der Landsturmmann Stephan zum Heeresdienst einberufen. Mitte September rückt er als Unteroffizier schon ins Feld. Und vierzehn Tage später stirbt der Komponist und Unteroffizier Stephan im Alter von knapp achtundzwanzig Jahren bei Tarnopol in Galizien den Soldatentod. Die starke Hoffnung, die seit dem Erfolg in Jena die deutsche Musikerschaft auf diesen Jungen setzte, den sie den »kommenden Mann« nannte, war jäh zerstört.

*

Zerstört ist die Hoffnung, die Fachgenossen und Kritiker und wir alle, die wir ihm näherstanden, in Stephans schöpferische Anlage und in seine starke, reine Persönlichkeit gesetzt haben. Nicht zerstört sind die Dokumente seines ersten künstlerischen Aufstieges und seiner ersten, frühen Blüte. Zu ihnen zählen außer den schon genannten Kompositionen die 1913 vollendete Ballade »Liebeszauber« nach Hebbels Gedicht für Bariton und Orchester und ein lyrischer Nachlaß von 18 Liedern für eine Singstimme mit Klavier. Gewiß: diese Handvoll Werke, gestaltet in drei, vier Jahren unheimlich bohrenden Schaffens, dieses fragmentarische Erbe des Unvollendeten, kann das ausgetragene Lebenswerk eines Vollendeten von größerem Kaliber weitaus nicht aufwiegen. Doch es bergen diese wenigen Kompositionen noch immer das starke, wärmende Licht, ja die leuchtende, triebkräftig züngelnde Flamme einer genialischen Klangfantasie, deren mögliche Tragweite wir erfühlen können, wenn sie sich auch nicht exakt berechnen läßt. Wer aber seinem Gefühl allein nicht trauen will, dem gibt auch die untersuchende und zergliedernde Vernunft bündige Auskunft über die ungewöhnliche Art und Sendung des Komponisten Stephan. Heute sehen wir jedenfalls klar und deutlich, daß jenes äußerlich unansehnliche Bündel von Frühwerken inhaltlich schon all jene Probleme der musikalischen Gestaltung im Keime und in ersten Lösungsversuchen enthält, die in der Nachkriegszeit die Altersgenossen Stephans und die folgenden Generationen junger Komponisten bewegt haben und noch bewegen. In Stephans bescheidenem künstlerischen Nachlaß kündigt sich mit heftigem Wetterleuchten schon das große, reinigende Gewitter an, das in der Zeit der sogenannten Kulturkrise auf der ganzen Breite unseres Kulturlebens und auch unserer musikalischen Produktion zum Ausbruch kam. In diesen wenigen Werken vollzieht sich im Geiste wie im »Fleische«

schon die Ablösung von der Romantik — das Wort im engeren Sinne der »Kunstrichtung« begriffen — und die Hinwendung zu neuen Ufern; das Streben zu einer härteren, einfacheren Tonsprache, die dem Wachstum eines einfacheren und härteren Geistes Ausdruck verleiht und im Gegensatz zu der stark an außermusikalische Ideen und Ausdrucksziele gebundenen Musik des 19. Jahrhunderts nur dem eigenen Willen, nur dem eigenen, immanenten Gesetz folgen will.

*

Der Musiker Stephan ist im Banne Richard Wagners aufgewachsen und hat seine künstlerische Ausbildung im damals siegreichen Zeichen Richard Strauß' empfangen. Wagner hat die Musik dem Ausdruck des aufs feinste verästelten romantischen Denkens und Fühlens dienstbar gemacht und sie im »Gesamtkunstwerk« mit magischer Gewalt den anderen Künsten verbunden. Strauß hat die romantische Auffassung der Musik von Wagner übernommen und diese Idee samt der entsprechenden Technik in seinen programmatischen Tondichtungen im Sinne des wachsenden Naturalismus jener Zeit auch materialisiert. Beide Vorbilder haben den jungen Stephan zuerst mit der vollen, betörenden Gewalt ihres höchst entwickelnden harmonischen und orchestralen Klangzaubers überflutet. Je tiefer aber der junge Komponist Stephan Einblick in die Grundgesetze musikalischer Gestaltung gewann und je tiefer er in die Stimmen seiner Zeit wie seines eigenen Inneren hineinhorchte, desto mehr fühlte er, daß jene spätromantische Musik eine Abendröte, einen Abschluß bedeutet, und daß die Besinnung auf eine neue, überindividualistische Menschlichkeit und Weltanschauung, die damals schon leise spürbar wurde, auch einen Umbau der Musik, eine Selbstbesinnung und Selbstreinigung derselben fordere. Eine Besinnung auf die uralten formbildenden Eigenkräfte der Musik, wie sie uns das Schaffen der sogenannten klassischen Meister und vor allem auch der damals noch im Dunkel der Geschichte stehenden »Altklassiker« bekundet. Eine Reinigung von allem überflüssigen, weil oft nur die Schwächen der Gestaltung überdeckenden sinnlichen Klangzauber.

*

In jenen Jahren, da Arnold Schönberg aus erkenntnismäßigem Zwang von der romantischen Harmonik und dem romantischen Orchester abrückte und als Komponist wie als Lehrer den Rückgriff auf die alten kontrapunktischen Formprinzipien und überhaupt auf die Eigenkraft des »Materials« als Mittel zur Regeneration predigte —, in denselben Jahren hat der um dreizehn Jahre jüngere Rudi Stephan aus seinem instinktiven Gefühl für den Wandel der Kulturen in ähnlicher Richtung neue Bahnen betreten. Zwar arbeitet Stephan in klangsinnlicher Hinsicht noch mit dem großen Apparat des spätromantischen Orchesters, er macht aber von den Mitteln dieser riesigen Klangfarben-Orgel mit vollem Bewußtsein nur sparsamen Gebrauch; er nutzt den Zauber

des Klanges fast nur zur möglichst sinnfälligen und farbenreinen Darstellung der organischen Struktur seiner Werke. Der Aufbau seiner Kompositionen selbst geschieht nicht aus irgendeiner außermusikalischen Vorstellung noch im Hinblick auf irgendeinen außermusikalischen Ausdruckszweck. Er wurzelt vielmehr in Urerlebnissen des Klanges und entsteht kraft neuer Anwendung der überlieferten rein musikalischen Formprinzipien auf die Grundelemente der Tonsprache: auf Klang, Melos und Rhythmus. Um allen Zweifeln an der Absicht seines Komponierens vorzubeugen, um andererseits das Neue seines Beginnens, die Ablösung von den überlieferten Formen zu bekunden, nennt Stephan als erster unter den jungen deutschen Musikern seine nach der von ihm selbst gestellten Regel gefügten Instrumentalwerke nur »Musik«. Diese Bezeichnung, begrifflich näher bestimmt durch die Angabe der Besetzung, bedeutet also schon bei Stephan dasselbe wie später der Kampfruf »Neue Sachlichkeit«. Doch nicht Sachlichkeit als Einseitigkeit und kalte Artistik, als Übergewicht der Formalien über die Gehalte war damit gemeint, sondern Sachlichkeit im Sinne materialechten Gestaltens starker, grundmusikalischer Empfindungen.

*

Stephan hat bereits die überlieferte Tonalität gesprengt, ohne doch ganz auf tonartliche Zentrierung seiner Tonsprache zu verzichten. Stephan hat den einzelnen Klang und besonders auch den dissonanten Klang, den der Impressionismus nur als farbigen Stimmungswert benutzte, schon im Sinne des späteren Expressionismus als Selbstzweck spannungsvollen Ausdruckes, gespannten Ausdruckswillens verwendet. Der Westdeutsche Stephan ist von Debussy zur Sublimierung des überhitzten romantischen Klanges in harmonischer wie in orchestraler Hinsicht angeregt worden und steht in bezug auf die aktive Auswirkung der Ergebnisse des Impressionismus unter den deutschen Musikern jener Zeit neben Reger einzig da. Die Beschäftigung mit der Exotik, angebahnt durch den ersten Lehrer Sekles und später durch die Arbeiten von Georg Capellen, hat Stephans Tonalitätsbewußtsein geweitet, mit allen Folgen für Harmonik, Melos, Stimmführung, und nicht zuletzt seine Tonsprache in rhythmischer Beziehung bereichert. Stephan hat bereits die für die neueste Stilbewegung entscheidende Kraft eines von der Bindung an die alte Harmonik freien, eigenständigen Melos im kontrapunktischen Spiel der Kräfte ahnend erprobt — das also, was man später »Linearität« genannt hat. Stephan hat schließlich die formbildende Urkraft des von der Romantik stark vernachlässigten Rhythmus neu entdeckt und im Sinne der späteren »Motorik« betätigt. Er war auf dem Wege, aus all diesen Antrieben, die, einseitig vorgetragen, in jüngster Zeit ganze Richtungen der Komposition hervorgebracht haben, einen umfassenden neuen Stil zu schmieden; einen Stil der Evolution und der »neuen Klassizität«, wie er damals auch Busoni vorschwebte; einen Stil, gleich weit entfernt von plattem Klangrealismus wie von

verstiegener Abstraktion. Wir kennen fast nur seine sinfonische und dramatische Schwere. Sein Humor harrte noch der Erlösung im »Spiel«, als der Jugendliche und früh Gereifte seiner Kunst entrissen wurde.

*

Wie über dem edel geprägten Kopf des Menschen Stephan, diesem Haupt, das auf einem stämmigen Körper saß, so lag auch über der Musik des Künstlers vom Beginn seines Schaffens an ein Hauch von tragischem Ernst, von entschlossenem Willen und von warmer, keuscher Empfindung zugleich. Wenn oben gesagt wurde, daß Stephan vor allem kraft seines Instinktes neue Bahnen einschlug, wenn wir ihn mit diesem Kennzeichen distanzierten von dem Vortrupp derer, die wie Schönberg und selbst Busoni wesentlich von der intellektuellen Reflexion her die Loslösung von der Vergangenheit vollzogen und sich in eine dunkle Zukunft vortasteten, so ist jetzt ergänzend festzustellen, daß Stephan gleichwohl mit den instinktiv aus ihm herausdrängenden Kräften und Eingebungen auch geistig gerungen hat. Es wäre abwegig, ihn als ein primitives und darum »gesundes« Naturtalent anzusehen, dem jede konstruktive Absicht, alles bewußte »Bauen« ferngelegen hätte. Wer ihn aus der Nähe bei der Arbeit beobachtete, weiß, wie sehr auch er suchte und versuchte, nach bisher »Unerhörtem« trachtete und mit wachem Verstand es streng auszukonstruieren wagte. Der Eindruck des Unvollendeten, den mit Ausnahme einiger Lieder alle seine Arbeiten trotz ihrer bedeutenden Einzelzüge hinterlassen, wird gerade dadurch entscheidend bestimmt, daß dieser geistige Gestaltungswille den mächtig vorliegenden und gestauten urwüchsigen Kräften noch nicht vollauf gewachsen erscheint. Stephan war keine Musikantennatur, die frei ausströmen läßt, was ihr in den Sinn kommt, sondern ein geborener Ton-Dichter, der schon im Keime gestaltet. Er war deshalb aber auch berufen, ganz große, gemeingültige Gehalte in ganz große, monumentale Formen zu bannen. Andrerseits darf natürlich nicht verkannt werden, daß sein starker, angeborener Musikinstinkt seinem geistigen Ringen um einen neuen Klangstil erst den gültigen Anlaß und das Recht zur Kühnheit gegeben hat und daß seine Begabung gerade darum aus der Vielzahl der Suchenden hervorragte, weil in all ihren Äußerungen eine suggestive Gewalt des Ausdrucks den Hörer ergreift, auch da, wo die Gestaltung als solche noch nicht befriedigt.

*

Es gibt aus Stephans künstlerischem Frühstadium den Entwurf einer »Grotesken Orchestermusik« mit dem Motto: »Nu wüllt wi uns ook mal fix ameseern« nach Liliencron. Der Komponist notiert: Xylophontrillersolo . . . Baß, Cello, Bratsche, tiefe Akkorde . . . Flötenläufe, Triangeltriller . . . Streicher pizzicato Kadenz . . . Fagott mit Pizzicatobegleitung, Oboe geschickt dazu unterbrechend, einzelne Paukenschläge dazwischen . . . Flöte: Flatterzunge auf col legno der Streicher. — Mittelsätzchen: Okarina mit Ziehharmonika, Indianerlied . . . später (nach einer Stelle mit vollem Orchester): Baßklari-

nettentriller als Orgelpunkt ... Oboen: herabtanzende Rhythmen ... Glockenspiel: Orgelpunkt in oberer Oktave ... Castagnetten: Tanzrhythmus ... Solocello: Orgelpunkt pizzicato; darauf in der 1. und 2. Violine derb robuster Molltanz, der fugenartig durchgeführt wird ... " Das eröffnet einen Einblick in die Klangphantasie und auch schon in die »absolute« Gestaltungstendenz und gemeinverbindliche Ausdrucksabsicht des mit dem »Stoff« Ringenden. Die Ballade »Liebeszauber« zeigt schon eine recht geschlossene und plastische Form als beziehungsreichen, verstärkenden Ausdruck des inneren und äußeren Gewitters, das sich in der (geschickt verkürzten) Dichtung entlädt. Die »Musik für sieben Saiten-Instrumente«, nämlich für Streichquintett, Klavier und Harfe, bei der Danziger Uraufführung 1911 von einem alten, konservativen Kritiker noch als »Irrsinn und Unmusik« bezeichnet, bekundet schon eine wesentliche Verfestigung der konstruktiven Kräfte unter dem Gesetz strengerer Satztechnik, besonders auch in bezug auf die »Horizontale«, und bei höchster Fülle eine Differenzierung des Klanges, die von feinster sinnlicher Kultur bis zu härtester »Sachlichkeit« reicht. Gegenüber der gleichwohl noch etwas ungezügelten, in einen Hauptsatz und ein Nachspiel gegliederten »Saitenmusik« bedeutet die einsätzige, kompakte »Musik für Orchester«, Stephans meistgespieltes Werk, schon eine Art »klassische« Klärung und Zusammenfassung des bis dahin Erreichten. Die stärkste sinfonische Leistung Stephans ist aber die bisher noch viel zu wenig beachtete »Musik für Geige und Orchester«. Und der volle Reichtum seiner Empfindungs- und Vorstellungskraft breitet sich aus in der Partitur der Oper »Die ersten Menschen«, die trotz des verblasenen Textes von Otto Borngräber, trotz der offenkundigen Abhängigkeit von Wagner, Strauß, Debussy und trotz der noch sehr ungelenken Behandlung der Singstimmen in ihrer meisterlichen Ausarbeitung bisher alle ergriffen hat, die ihr im Konzertsaal oder im Theater begegnet sind.

*

Vielleicht hätte Stephan, der, wenn er noch lebte, jetzt 47 Jahre zählte, ein »klassisches« Lebenswerk schaffen können, als Symbol des Wandels vom individualistisch überfeinerten und vereinzelten Menschen des späten 19. Jahrhunderts zum kämpfenden, mit der sozialen Gemeinschaft auch geistig verbundenen unserer Gegenwart und Zukunft. Stephan war nicht nur ein Musiker, sondern auch ein Ethiker; einer, der die Welt und den Menschen in dieser Welt bitter ernst nahm, der einsam vorschreitend und doch volksverbunden an diesem zwischen Liebe und Tod eingespannten Menschenleben innigen Anteil nahm. Wir müssen gerade heute, da es an neuem Willen und neuer Zielstrebigkeit nicht fehlt, aber an geeigneten Begabungen von solchem Kaliber und solcher Prägung, seinen Verlust besonders betrauern. Um so erfreulicher ist es, daß sein kleiner Nachlaß in unserer auch künstlerisch so heftig bewegten, schnellebigen Zeit nicht vergessen wurde und daß nach wie vor eine

Wirkung seiner Musik besteht, nicht nur auf das breite Publikum, sondern auch auf die schaffenden Musiker. Alle seine reiferen Werke sind im Verlag B. Schotts Söhne erschienen. Die Ballade »Liebeszauber«, die »Saitenmusik«, die auch mit chorischer Besetzung der Streicher zu spielen ist, die »Geigenmusik« und die Lieder sind vom Schreiber dieser Zeilen herausgegeben und auf Grund der handschriftlichen Aufzeichnungen großenteils druckfertig bearbeitet worden. Auch die Oper hat eine Überarbeitung erfahren, die ihre Wirkung erst recht sicherstellt. Das Werk ist in dieser Fassung über ein Dutzend deutscher Bühnen gegangen. Da der Herausgeber und Bearbeiter die Verwaltung des Stephanschen Nachlasses als Ehrenpflicht übernommen hat und an den Aufführungen nur ideell interessiert ist, darf er feststellen, daß die deutschen Staatstheater mit Ausnahme von Darmstadt und Wiesbaden ihre Ehrenpflicht gegenüber diesem bedeutenden Werk eines Gefallenen noch nicht erfüllt haben, obwohl es sich mit nur vier Einzelstimmen und nur einer Dekoration ohne größeren Aufwand an Mitteln und ohne stärkere Beeinträchtigung der Repertoire-Arbeit aufführen läßt.

*

Wer den Zugang zu Stephan sucht, findet ihn am leichtesten in den Liedern: in den »Sieben Liedern nach verschiedenen Dichtern« und dem sechsteiligen Zyklus »Ich will Dir singen ein Hohelied« für hohe und mittlere Stimme, in den zwei »Ernsten Gesängen« für Bariton und in dem für tiefen Alt geschriebenen »Up de eensame Hallig«, dessen 20 Takte auf das Gedicht Liliencrons mehr über Stephan aussagen, als auf einer Druckseite in Worten über ihn ausgesagt werden kann. Die Außenstücke des »Hohelied« (auf Texte von Gerda von Robertus) sind Studien zur Oper. »Am Abend« nach Johann Christian Günther, »Memento vivere« nach Hebbel, das »Abendlied« von Falke und »Heimat« von Dehmel bezeugen schon in der Wahl der Dichter und Texte die Eigenart des Komponisten; seine deutsche Innerlichkeit, die auch Naturverbundenheit einbegreift, sein warmes, doch immer gehaltenes, aller Phrase abholdes Empfinden und eine gegenständliche, selbstverständliche Einfachheit, die mit dem Physischen des Klanges auch immer ein Metaphysisches der »Bedeutung« ausdrückt. Bemerkenswert, daß dieser südwestdeutsche Musiker, der vom Vater her ein Erbe rheinhessischen Bauerntums und von der Mutter her ein Erbe badischen Temperaments in sich trug, sein Streben nach einer festen Mitte zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit gerade auf norddeutsche Dichtung erstreckte. Merkwürdig auch, wie er sein deutsches Wesen mit einer weiten Offenheit für die sinnlichen Reize und formalen Werte romanischen Wesens und wieder für die Klangsprache sogenannt primitiver Kulturen fruchtbar vereinigte. Er war der Gemeinschaft verbunden und ruhte doch fest in sich. Das ist vielleicht das Beste und Wichtigste, was man von ihm und von seiner Musik sagen kann.

DIE INNERE EINHEIT VON TANZ UND MUSIK

Von HANNS HASTING-DRESDEN

Nach wie vor verschließt sich das Problem einer landläufigen Behandlung. Nach wie vor fordert es vom Musiker das Eingehen auf die Gesetzmäßigkeiten, die eine *natürliche* Betrachtung erschließt. Was für den neuen Tanz selbstverständlich ist, ist für den Musiker noch oft terra incognita. Zu fest ist er eingeklammert in die Tradition der bekannten Formgesetze seiner Kunst, als daß er den Weg finden könnte zu ihren natürlichen Quellen, wo er dann entdecken würde, daß noch unbekannte Kräfte darauf warten, ins Leben gerufen zu werden. Und wenn durch die Bezugnahme auf den Tanz und seine natürliche Bewegung zunächst nichts anderes erreicht würde, als daß neue musikalische Kräfte sich dem Musiker offenbarten, so erschiene die Pflege dieser Beziehungen innerhalb der musikalischen Erziehung vollauf gerechtfertigt. Ohne die Pflege dieser Elementarbeziehung von Ton und Bewegung ist eine zukunftweisende Kultur im tänzerisch-musikalischen Kunstwerk kaum zu erwarten. Und um dieser erhofften und ersehnten Kultur willen ist es notwendig, immer wieder darauf hinzuweisen, daß im Tanz wirklich neues Leben zur Erscheinung kommen will, neues Leben, welches in seinem raschen Empordrängen auch von seiner mitformenden musikalischen Gestalt die Wiedereinbeziehung ihrer allernatürlichsten Grundlagen fordern muß. Um dieser Kultur willen ist es notwendig zu erkennen — und das namentlich für den Musiker —, daß die natürliche Grundlage des Musikalischen der menschliche Gesang, die natürliche Grundlage des musikalischen Kunstwerkes die melodische Linie ist. Diese melodische Linie aber ist Bewegung, *Bewegung* von einem Ton zum anderen, ebenso wie die tänzerische Linie, welchen Begriff wir später des näheren erläutern wollen, Bewegung von einer Geste zur anderen ist.

Die innere Einheit von Tanz und Musik beruht auf der Einheit der Bewegungen und der in ihnen ruhenden oder besser wirkenden Spannungen.

Die Erkenntnis der im Melodischen wirkenden Spannungskräfte uns vermittelt zu haben ist der Verdienst von Ernst Kurth, welcher in seinem Werke »Die Grundlagen des linearen Kontrapunktes«[1]) Beziehungen aufdeckt, von denen er kaum ahnen dürfte, wie sehr sie sich mühelos auf das ganze Gebiet der natürlichen Körperbewegung übertragen lassen. Wenn er sein Werk mit dem Wort eröffnet: »Melodie ist Bewegung«, so wirft er nicht nur der landläufigen Auffassung von der Melodie als »Folge von Tönen« den Fehdehandschuh zu, sondern schafft Beziehungen, die man zuerst als »außer-

[1]) Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

musikalisch« geneigt ist anzusehen, die aber gerade deshalb bis an die tiefsten und natürlichsten Quellen des Musikalischen vordringen. Und an diesen Quellen ist die natürliche Einheit von Tanz und Musik verankert. Der Hinweis auf die Kräftevorgänge zwischen den Tönen, auf den Moment des Überganges von Ton zu Ton, die Tatsache, daß wir eine Melodie nicht bloß hören, sondern »den Zug bewegender Kraft« in ihr erleben, die Erkenntnis, daß die Melodie »ein Spiel von Spannungen« ist, sowie die Bezeichnung eines *vor* den Erscheinungsformen wirkenden »Urwillens«, alles das ist mit derselben Einheitlichkeit so vom Tänzerischen auszusagen, daß wir hier eine Grundlage vorfinden, auf die sich alles, was bisher über die Verbindung von Ton und Bewegung, von Tanz und Musik gesagt ist, zurückführen, und — ad absurdum — führen läßt!

Die innere Einheit von Tanz und Musik beruht auf der Einheit ihrer »Spannungsenergien«, auf der Einheit des »Urwillens«, der beide gleichzeitig erzeugt.

*

Wir wollen versuchen, an Hand eines konkreten, aus der Praxis entstandenen Beispiels dieses zu erhellen. Es handelt sich um einen einfachen Versuch, welchen ich meinen Schülern immer dann vorführe, wenn ich ihnen die Einheit von tänzerischer und musikalischer Linienspannung zu erläutern versuche.

Als Grundlage dient das deutsche Volkslied: »Ich hab' mich ergeben«. Die Aufgabe besteht darin, eine Gebärde zu erfinden, welche nur dem Wortinhalt (also ohne Hinzunahme der Melodie) entspricht. Es hat, so oft ich dieses versucht habe, noch keinen Tänzer oder Tanzschüler gegeben, welcher nicht auf Grund des Satzes: »Ich hab' mich ergeben« eine in eine gewisse größere Weitung sich spannende Armgeste gemacht hat. Ist es ein Zufall, wenn das Lied eine ebensolche Weitung mit dem beginnenden Sextenintervall formt, ja sogar diese Anfangsweitung noch vergrößert durch die Oktave bei den Worten »mit Herz und mit Hand«? Ich glaube nicht, sondern sehe vielmehr hier einen hinter der Erscheinung des Melodischen wirkenden »Urwillen«. Das ist eine Erscheinung, die wir beim echten Volkslied sehr oft beobachten können, und die Eigenschaft dieser so deutlich zutage tretenden »Bewegungsenergie« (E. Kurth: »Kinetische Energie«) macht das Volkslied fast immer zum Bewegungs- und Gebärdenlied[1]). Und ist es nicht ein ebenso natürlich wirkender Urwille, der den neuen Tanz seinen Weg zum Volkslied finden läßt?

Wir greifen noch einmal zurück auf unseren Versuch. Der Beginn des Liedes, also die Sextenspannung, ohne die Worte, aber auch ohne jede harmonische Grundlage dem Tänzer vorgesungen (besser als auf dem Klavier gespielt),

[1]) Siehe hierzu des Verfassers: »Junge Tanzkunst und ihre Beziehung zum deutschen Volkslied.« »Die Musik«, April 1934.

ergibt fast das gleiche Bewegungsresultat, wie bei der Reaktion auf das Wort. Der aufgezeigte Versuch aber verschafft uns in seinem Ergebnis eine Fülle von weiterem Anschauungsmaterial. Wir betrachten eine solche oder ähnliche weite Armgeste einmal ohne jede Bezugnahme auf den Wort- und Toninhalt eines Liedes. Wir nehmen an, es handle sich um einen spontan sich ergebenden tänzerischen Einfall, welcher Form annehmen will. Wir sehen, wie sich zwei menschliche Arme von einer geschlossenen Haltung (A) zu einer weitausgebreiteten Stellung der Arme (B) bewegen. Deutlich erleben wir hier das Wirken einer hinter dieser Erscheinung wirkenden Urkraft. Der primäre Wille heißt: Bewegung in eine Weite. Wir erleben zwischen Punkt A und Punkt B den tatsächlichen Vorgang der Bewegung, wir sehen die Entstehung einer tänzerischen »Linienspannung«. Es ist etwas schwierig, für das Wort »Spannung« in diesem Zusammenhang die richtige Sinngebung zu erhalten. Keinesfalls handelt es sich um eine körperliche Muskelspannung, wiewohl auch diese letztendlich dazu beiträgt, dem tänzerischen Einfall seine Gestalt zu geben. Allein es ist zu unterscheiden zwischen psychologischer und physiologischer Wirkung. Dieser wirksamen tänzerischen »linearen« Spannung aber gilt die allererste Aufmerksamkeit bei der Betrachtung der Bewegung. Denn sie ist das erste Abbild des »Urwillens«, sie zeigt gleichzeitig den direkten Weg zu einer angeglichenen musikalischen Gestalt. Wir greifen wieder zurück auf den Versuch mit dem Volkslied: »Ich hab' mich ergeben« und sahen, daß die Weitung des beginnenden Sextenintervalls der soeben beschriebenen und untersuchten Armbewegung entsprach, d. h. es entsprach Punkt A dem Anfangston, Punkt B der auf ihn folgenden Sexte oder noch besser: es entspricht die zwischen A und B wirksame tänzerische Linienspannung dem im Sextenintervall wirkenden Kräftevorgang. Was nun die Betrachtung für eine landläufige Auffassung schwierig macht, ist, daß man den tänzerisch-»linearen« Vorgang (zwischen A und B) *sieht*, den musikalischen Kräftevorgang (zwischen Anfangston und Sexte) *nicht hört*.

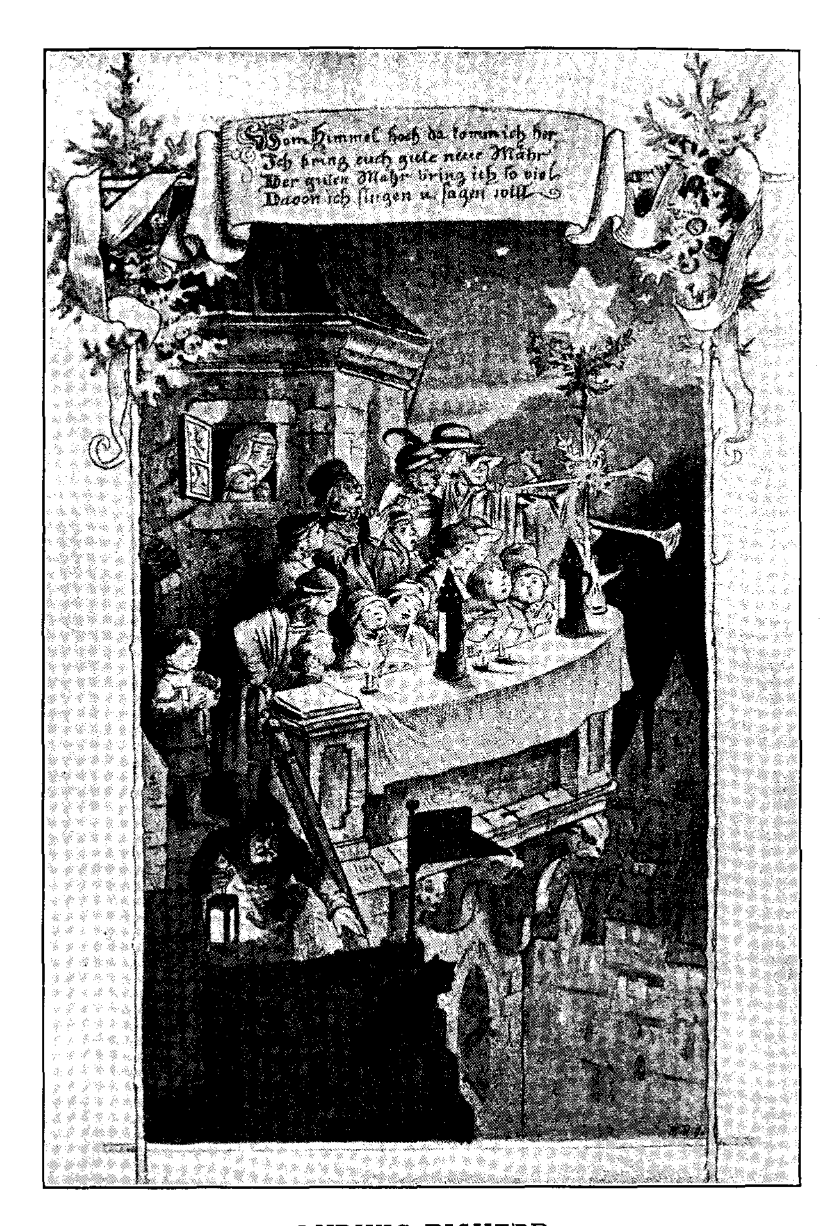
Und auf der gänzlichen Verkennung dieser natürlich gegebenen Sachlage, ja auf der Unfähigkeit der meisten Musiker überhaupt, »natürlich« zu erfahren, beruht einer der Grundfehler und gleichzeitig eines der Grundübel, welche die meisten Versuche tänzerisch-musikalischer Komposition kennzeichnen. Indem der Musiker die tänzerische »Linienspannung« *sieht*, meint er, ihren ganzen Verlauf austönen zu müssen, und es entstehen jene künstlerisch indiskutablen Gebilde, welche die tänzerische Bewegung mit Tremoli, Trillern, gänzlich unorganisch verlaufenden Tonleiterketten, Vorschlägen usw. illustrieren. Statt einer kraftvollen und natürlichen *Synthese* entsteht in den meisten Fällen eine hörbar gewordene *Analyse* der Bewegung, und die gemeinsame *Formung* wird von vornherein unmöglich gemacht.

Urvorgang und *Erscheinungsform* decken sich im Tänzerischen weit mehr

als im Musikalischen. Was zwischen den Tönen herrscht, tritt real nicht hervor. Aber das Erfahren dieser Kräfte, die zwischen und über den Tönen wirken, ist trotzdem Voraussetzung für alles Musikschaffen im lebendigen und natürlichen Sinne, und wieder ist es die natürliche Bewegung, deren sich der Tänzer bedient, die dem Musiker zum Erkennen der Urgesetzlichkeiten des Musikalischen führen kann.

Es ist hier die Stelle, die seit dem Entstehen des neuen Tanzes landläufig gewordene Auffassung, als verbinde sich Ton und Bewegung primär im Rhythmischen, etwas zu revidieren. Diese Auffassung ist ebenso richtig wie falsch. Richtig ist sie, sofern man mit Klages sagt: »Der Rhythmus ist eine allgemeine Lebenserscheinung, an der als lebendes Wesen der Mensch teilnimmt.« (Vom Wesen des Rhythmus.) Was aber vom Tänzer und noch mehr vom Musiker gemeint ist, ist der *Takt* und die metrische Gliederung. Das ist nun die landläufige, unglaubhaft oberflächliche Betrachtung der tänzerischen Bewegung durch den Musiker, der nichts anderes erkennen kann, als die metrischen Punkte, an denen sich die Tanzbewegung äußerlich gliedert, das Auf und Ab der Bewegung, die tänzerische Bewegungsenergie, die »Linienspannung« der Bewegung aber überhaupt nicht erfassen kann. Das große Mißverständnis beruht darin, daß man meint, der Takt sei — in diesem Falle als gegebenes Skelett — in der Lage, das Tongebilde zu erformen. Es handelt sich hier um ein Analagon zu Klages Ausspruch: »Der uralte Gedanke aus der Hybris des Geistes, die teilende und dergestalt regelnde sei vielmehr eine formende Tätigkeit, hat es verschuldet, daß sämtliche Forscher, deren wir gedacht, den Rhythmus zu untersuchen glaubten, während sie in Wahrheit den Takt untersuchten« (Vom Wesen des Rhythmus, S. 13ff.). Es ist deswegen falsch, daß das Musikalische sich an der tänzerischen *Erscheinung* bildet. Die naturhafte Synthese gelingt nur, wenn das Musikalische sich am tänzerischen *Werdevorgang* bildet. Dann wird man erfahren, wie sehr das Tänzerische tatsächlich im Rhythmischen verankert ist und wie die natürliche Bewegung und die ebenso natürliche Bewegungsenergie als primäre Erscheinungsform eines wirkenden »Urwillens« zutage treten. Es ist merkwürdig, daß man gerade im Tanze einem Materialismus des Taktes und einer Verherrlichung des Metrischen so verfallen konnte, denn nichts weigert sich so sehr der taktischen Gliederung wie die naturhafte tänzerische Bewegung, und es bedarf gerade die immerhin notwendige Organisation im Metrischen von seiten des Musikers einer unerhörten Feinfühligkeit und eine beinahe liebevolle Geduld.

Es ist die tänzerische Bewegungsspannung und niemals das Metrum (also der oft verkannte »Rhythmus«), die Anlaß zur ersten und wesentlichsten Erformung des Tänzerischen geben. Es ist auch in der Musik die tänzerische Linienspannung, von der aus allein die Formung im Musikkunstwerk anhebt. Das sind die inneren Voraussetzungen für die erfolgreiche Synthese von Tanz



LUDWIG RICHTER
Ehre sei Gott in der Höhe
1855

Phot. Friedr. Müller, München

ADOLF SANDBERGER



RUDI STEPHAN

und Musik und für eine zukunftweisende Kultur im tänzerischen Kunstwerk, daß ein Ende bereitet wird einer materialistischen und äußerlichen Vorherrschaft des Taktischen und der Weg gefunden wird zu den hinter den Erscheinungen selber wirkenden Erscheinungsursachen.

Somit verlangt eine neue Tanzmusik (denn nur diese meinen wir und überlassen die Frage der Bindung an bestehende Musikformen dem, der meint, daß damit die Grundlage für eine wirklich tänzerische Kultur gegeben ist) auf Grund der inneren Einheit von Bewegung und Ton zuerst nach der Melodie, von der wir sagen müssen, daß sie der Urträger aller musikalischen Formung ist. Die tänzerische Bewegung verlangt nach einer Melodieformung, welche sich mit ihr erspannt und entspannt und nach einer musikalischen Gestaltung, von der man wieder sagen kann, daß sie vom Urgrund alles Musikalischen gespeist ist: vom Gesang, der ebenso naturhaft wie die natürliche Bewegung im Menschen verankert ist.

Die Forderung nach einer neuen Tanzmusik kann vom Tänzer nur zum Bruchteil miterfüllt werden. Die Hauptaufgabe ist Sache der Musiker. Die Praxis zeigt die bedauerliche Tatsache, daß Interesse selten, die Fähigkeit kaum angetroffen wird. Es würde uns auf weite Abwege führen, den Gründen für diese Haltung nachzuspüren. Dieser Erfahrungstatsache steht die andere gegenüber, daß im Tänzer selber der Ton oder die Melodie zu seiner eigenen Bewegung immer da ist, und die Synthese beider ergibt die Notwendigkeit, Ton aus Bewegung entstehen zu lassen, um überhaupt eine sowohl für den Musiker als auch für den Tänzer notwendige und *gültige* Grundlage zu schaffen. Wenn wir, wie anfangs gesagt, dabei die *Form* vor allen Dingen ins Auge fassen, so heißt es, daß musikalisches Thema und tänzerisches Thema eine Einheit bilden sollen. Denn nur das wirkliche Thema kann Ausgangspunkt für die Komposition sein. Dem *kompositionsbedingten Thema* gelten unsere Betrachtungen. Von diesem Standpunkt aus gesehen, ist die Bezogenheit von Ton und Bewegung nicht *nur* rhythmischer Art, sondern es bedarf der Beachtung ebenso naturhaft bedingter Erscheinungen, die — wenn im Thema nicht bereits angelegt — die Organik des gemeinsamen Kompositionsprozesses von vornherein in Frage stellen.

Eine neue Tanzmusik kann, wenn sie zu einer wirklichen Kultur heranwachsen soll, nicht Begleitung sein, sie ist keine Illustration, keine Programmmusik, sondern bildet mit dem Tanze eine auf Grund eines eindeutigen gemeinsamen Themas gemeinsame Form. Sie schafft eine neue Synthese. Das bedeutet wiederum nicht, daß Tanz, wo Musik nur begleitend verwendet wird, unmöglich ist. Viele bedeutende Tanzschöpfungen sind so angelegt und verweisen gerade in der weisen Bescheidenheit der Verwendung von rein klanglichem und musikalischem Material auf die *eigentliche Problematik*, die in der wirklichen tanz-musikalischen Form liegt.

Ist es einem Musiker gelungen, auf Grund wirklicher Einsicht und praktischer

Arbeit zu dieser Synthese zu gelangen, so ist er in den meisten Fällen in der Lage, musikalische Formungen zu bilden, die in sich immer von neuem nach dieser Synthese verlangen, also als Tanzmusik im besten Sinne des Wortes dienen können.
Eine praktische Frage zum Schluß: Wann öffnen die staatlichen und privaten Musiklehranstalten ihre Pforten einer Musikausübung, die längst nicht mehr nur im Rahmen des Interesses eines großen Kreises von Tänzern liegt, sondern mit Fingern zeigt auf eine Musikerziehung, die geeignet ist, einen neuen Kraftstrom in das ganze Gebiet der Musikerziehung zu senden?

DARF MAN BACH TANZEN?

Von MARION HERRMANN-BERLIN

Rudolf von Laban hat einmal das Schlagwort vom »musiklosen« Tanz geprägt, in einer Zeit, zu der Dalcroze mit einer wahrhaft erstickenden Pedanterie den Tanz musikalischen Gesetzen unterordnen wollte. Seitdem ist das Thema in endlosen Debatten zwischen Musikern und Tänzern abgehandelt worden. Ich glaube, daß man hier, wie bei jedem Schaffensprozeß, keine Regeln und keine Vorschriften aufstellen kann. Was zuerst war — Tanz oder Musik — das gleicht der Frage von der Henne und dem Ei und ist wohl ebensowenig zu beantworten, für den Schaffenden jedenfalls gleichgültig. Wenn ein Tanz entsteht, so geschieht das wie bei jedem anderen Kunstwerk aus einem starken Gefühl heraus, das sich einen Ausdruck und eine Form prägen möchte. Dieses Gefühl braucht, um sich realisieren zu können, eine Atmosphäre, und nichts vermittelt eine Atmosphäre so stark und zwingend wie Musik. Nichts weckt die Bewegungslust so spontan. Ich möchte nicht zwischen Musik und Geräuschbegleitung, unter der der Tänzer Trommel, Schlagzeug usw. versteht, unterscheiden, denn das ist ja nur die primitive Form der Musik, die sich noch heute in dem Klangbild unseres Orchesters findet. Es ist eine ganz natürliche Reaktion, daß ein Mensch zu tanzen anfängt, wenn er Musik hört. Wie kann man einem Tänzer verübeln, wenn er eine Musik tanzen will, die ihn gerade anregt, weil sie vielleicht Mozart oder Bach ist? Es kommt da sehr oft der Einwand vom Musiker: tanzt Tanzmusik, tanzt Musik, die zum Tanzen geschrieben ist! Beethoven, Bach, Mozart sind zu schade dazu! — Sicherlich ist der Wert eines Tanzes nicht abhängig von der Güte der Musik. Aber zu schade? Bach schrieb Hunderte von Kantaten für den Sonntagsgottesdienst, es ist anzunehmen, daß die Gemeinde sie herzlich schlecht gesungen hat, aber ich glaube nicht, daß er jemals auf den Gedanken gekommen ist, sie seien zu schade! In den französischen und englischen Suiten stehen herrliche Stücke, die alle Tanznamen haben: Cou-

ranten, Sarabanden, Lourden, Giguen, Menuette. Aber auch viele Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier sind die motorischste Musik, die man sich denken kann. Warum soll man nicht einmal, als Spiel, eine Fuge laufen lassen oder ein donnerndes Choralvorspiel? Es darf sich dabei natürlich niemals um ein sklavisches »Ausdeuten« der Musik handeln, sondern um ein tänzerisches Geschehen, das der Fuge entspricht und gleichläuft, ihr gleichsam noch eine sichtbare Stimme hinzufügt.

Ich möchte das Thema einmal von einer anderen Seite beleuchten: von der Seite der Oper. Das Geschehen zur Musik, das Gleichlaufen von Sichtbarem und Hörbarem, hat von jeher einen eigentümlichen Reiz gehabt. Der neueste Beweis dafür sind die entzückenden Disney-Filme. Es ist nicht allein der Humor und die Zeichenkunst Disneys, die uns dabei packen, es ist auch die völlig erreichte Übereinstimmung von Ton und Bewegung. Wieviel stärker noch beim lebendigen Erleben von Bühne und Orchester! Es gab eine Zeit, die das Gleichlaufen vom Spiel oben und der Musik unten als gekünstelt, schematisch und gewollt verdammte. Mir scheint es ein unerhörtes Kunsterleben zu sein, eine Harmonie zwischen Visuellem und Akustischem zu genießen. Es kann ja niemals »gleichlaufen«, es kann ja immer nur, wie gleich*zeitig* laufende Stimmen, zueinander »stimmen« oder nicht. Und das *nicht* oder das *ungefähr* ist leider die Norm und die Harmonie eine seltene Erfüllung, die vollendete Darsteller und sehr starke Regisseure verlangt und am leichtesten noch beim Tanztheater möglich ist. Es gibt keine Bewegung, der nicht, dynamisch und ausdrucksmäßig, eine musikalische Erfindung entsprechen könnte, es gibt keine Musik, für die sich nicht ein bewegungsmäßiger Ausdruck, sei er von Massen oder Einzelnen, wenigstens gedanklich finden ließe. Ob die Musik eine Illustration nötig hat, ist eine Frage, die man in jedem Fall verneinen kann, aber dann nicht verneinen wird, wenn auf dem Wege ein Kunstwerk entsteht, wenn eine Musik plötzlich sichtbar wird, und vielleicht auch da Erlebnis, wo sie sonst vorübergegangen wäre. Max von Schillings sagte einmal von einer Tänzerin: »Sie tanzt nicht *nach* der Musik, sondern sie tanzt so, als ob die Musik für eben diesen Tanz geschrieben worden sei!« — Wer einen solchen Tanz nach Musik bauen kann, der *darf* gute Musik tanzen.

Die Anfänge der Musik zeigen den Vokalsatz (die Gesangs- und Chormusik) und den Instrumentalsatz, der zuerst immer eine Tanzmusik war. Und viele dieser alten Tanzmusiken sind so herrlich, daß man oft glauben möchte, es gäbe keinen Fortschritt — sie können den Vergleich mit den schönsten Schöpfungen der »absoluten« Musik aushalten. Später hat sich die Musik *entwickelt*, ist immer vielfältiger und reicher geworden; der Tanz aber hat sich lange Zeit gar nicht entwickelt, er hat als Gesellschaftstanz immer eine ganz einfache Form beibehalten *müssen*. In den letzten zwanzig Jahren nun hat unser Körperbewußtsein eine so rasende Entwicklung genommen (vielleicht als natürlicher Ausgleich zur Verdrängung der Menschenkraft durch

die Maschine), daß wir, in dieser Beziehung wenigstens, an der Schwelle eines Zeitalters stehen, das der Antike an menschlicher Schönheit und Gesundheit nichts nachgibt. Denn ein Volk, das schön und gesund werden will, *wird* es. Der Sport hat sich entwickelt, die Gymnastik ist Allgemeingut geworden, aber der Tanz hat sich nur im einzelnen, in der Kunstform, weiter entwickelt. Das, was wir augenblicklich an Gesellschaftstanz besitzen, sind übernommene Formen des amerikanischen Niggerkultes, die im Grunde nicht einmal Formen geworden sind, und das entzückende Überbleibsel aus dem vorigen Jahrhundert: der Walzer. Alle Versuche, eine neue Tanzform zu finden, sind bis jetzt restlos lächerlich ausgegangen. Es geht eben nicht, daß Herren im Frack mit ihren — wenn auch im Stilkleid! — ondulierten und mehr oder weniger eleganten Partnerinnen Hand in Hand Reigentänze aufführen. Es scheint mir, das da alles *Wollen* zwecklos ist. Gesellschaftstänze sind Ausdruck einer Lebensform, und wir stehen augenblicklich in der denkbar größten Umwälzung aller Gesellschaftsformen — wie kann man da schon Resultate verlangen? Auf der einen Seite hat ein unerhörter Gesundungsprozeß eingesetzt, auf der anderen Seite leben wir in Städten, die ein Gemisch von internationalen Einflüssen, bürgerlicher Seßhaftigkeit und fieberhafter Arbeit sind. Der Vergnügungsbetrieb ist schwächer geworden, aber er wandelt kaum in wesentlich anderen Geleisen, der Jazz ist gemildert, aber er ist da, weil er verlangt wird. Wozu sich belügen? Wir müssen Geduld haben wie bei so vielen anderen Dingen, es lassen sich weder Kunst- noch Kulturwerte erzwingen, kaum erziehen. Das einzige, was sich in wirklich schöner Form gerettet hat, ist der Walzer. Und er hat, wie die schönsten altdeutschen Tänze, eine herrliche Musikliteratur zur Unterlage. Aber es gibt keine *neue* Musik für Gesellschaftstänze, oder wir müssen Schlagerkomponisten anführen. Da liegt ein seltsamer Bruch zwischen sauberstem Willen zur Kultur und dem Publikumsgeschmack, mit dem sich viele Kultureinrichtungen, zum Beispiel der Rundfunk, scheinbar resigniert abgefunden haben.

Ein bezeichnendes Erlebnis — ja, es wurde wirklich ein Erlebnis — hatte ich vor dem Umschwung in Frankfurt bei der Einstudierung des »Weißen Rößl«. Es hatte im Vorjahr in Berlin den Riesenerfolg gehabt und sollte nun in Frankfurt die Lebensberechtigung des Opernhauses beweisen. Die Einstudierung war eine große Sache und kostete mehr Arbeit als fünf seriöse Opern. Sie hat dann auch das 250. Jubiläum erlebt. Der Regisseur hatte den guten Einfall, echte bayerische Schuhplattler auftreten zu lassen. Es gab in Frankfurt eine Vereinigung von eingeborenen Bayern, die auf Vereinsabenden und Festen ihre heimischen Tänze tanzten. Sie kamen an, eine Sensation für den Theaterplatz und das Theater, und legten los. Und es versank Regie und Choreographie, das gepflegte Girlballett und das ganze »Weiße Rößl«, das gesamte Opernpersonal saß im Ballettsaal und staunte allabendlich dieses Naturwunder an. Das stampfte, trampelte, schnalzte, wirbelte,

rauchte von Schweiß und Temperament, raufte sich, am kleinen Finger gehakelt, und rollte mit Juhu durch den schrägen Saal mit den Bildern längst vermoderter Primaballerinen. Und ein Deandl war dabei — eins hatten sie mitgebracht, weil die Ballettmeisterin eins zum Muster haben wollte, still und bescheiden, mit braunen, krausen Zöpfchen um den Kopf, unbewegt sanft und unberührt »draht« es zwischen den wilden Männern. Keine von den Ballettänzerinnen hat es herausgekriegt, so zu drehen wie das Deandl, das bei reichen Frankfurtern Kindermädchen war. Ja, das war etwas, was zu denken geben mußte, das war elementar, nicht ein Deut schwächer als die berühmten russischen Volkstänze, das war Natur, Wildheit und Kraft. Und die Musik zu dem Schuhplattler war auch bezeichnenderweise weder von Granichstätten noch von Abraham, sondern ein »Original«-Schuhplattler, auf den die Bayern denn auch hemmungslos loslegten. — Aber wir können nicht alle Schuhplatteln — nebenbei ist es gar nicht leicht, sondern eine Kunst, die langer Übung bedarf. Nicht einmal die anderen schönen Volkstänze sind uns anders als in halb einstudierter Form zugänglich, wobei sie notwendig verlieren müssen. Vielleicht, daß durch unsere Siedlungspolitik und dadurch, daß sich die Städte immer mehr auflockern, unsere Jugend der Stadt immer mehr entzogen wird, es allmählich wieder Sitte wird, abends zusammen zu sein und zu tanzen.

Es sind nicht nur die Musiker, die warnen, *zu* wertvolle Musik zu tanzen, es warnen auch die meisten Tanzpädagogen. Sie sagen, daß die Musik zum Schwärmen verführe wie ein Rauschgift, unselbständig mache, vom Handwerklichen ablenke, daß es unmöglich sei, daß die Konzeption des Tanzes und der Musik sich ganz entsprechen könne. Das hat alles seine Berechtigung, und es hat sich schon mancher vergeblich geplagt, Sonaten zu tanzen und ähnliches. Aber das hat wohl weniger mit dem Wert der Musik zu tun als mit der tänzerisch ungeeigneten Form, mit Durchführungen, die sich nicht ausfüllen, mit Wiederholungen, die sich nicht variieren ließen. Wir stehen ja immer, immer noch am Anfang unseres Handwerks. Wir beginnen jetzt erst, das Ballett, das so oft totgesagte, wirklich zu verarbeiten, indem wir es zu beherrschen suchen. Und auch das Publikum ist nur zu einem verschwindend kleinen Teil imstande, einen Tanz zu erfassen, wenn er ihm nicht durch Kostüm, Dekoration und Musik nähergerückt wird. Ja, viele Tänzer selbst sagen den absoluten Tanz tot — nicht aus ideellen, sondern aus praktischen Gesichtspunkten. Ein Maler kann malen und die Nachwelt beglücken, ein Musiker für Jahrhunderte komponieren, der Tänzer, seiner Schöpfung mit dem eigenen Leibe verhaftet, ist ein Augenblicksgeschöpf, ein Ballett, eine Tanzgruppe ist eine Luxusangelegenheit, von der Gunst des Publikums oder eines Geldgebers abhängig. Es gibt keine andere Möglichkeit. Und deshalb scheint mir auch die Zukunft des Tanzes nicht im absoluten Tanz der Saalbühne zu liegen — er mag, rein und konzessionslos, immer wieder reinigend

und anregend wirken — den Weg, den alle Kunst jetzt nehmen soll, den Weg zur breiten Masse des Volkes, findet nur der Tanz zur Musik und aus der Musik heraus. Weiter gesehen: die Kunstform, die Optisches und Akustisches vereint, sei es Oper, Tanzspiel, Revue — wird, vielleicht in veränderter, vielleicht veredelter Form, die Zukunft für sich haben.
Inzwischen soll uns niemand verwehren, Kraft zu schöpfen aus dem Erbe der Musik, zu lernen an der unerhörten Gesetzmäßigkeit Bachscher Musik, an der überirdischen Beschwingtheit Mozarts. Man darf wohl alle Musik tanzen, wenn man sie *gut* tanzt. Sagen wir nicht: wenn man vor ihr bestehen kann — das wäre zu viel —, sagen wir: wenn man damit zu überzeugen vermag.

ÜBER MUSIKLEXIKA UND ALLERHAND NOTWENDIGES

Ein offener Brief an den Inhaber von Max Hesses Verlag

Sehr verehrter Herr Professor!

Eben habe ich die beiden letzten Lieferungen durchgearbeitet, in denen *H. J. Mosers* *»Musiklexikon«* seinen Abschluß findet, ich freue mich schon darauf, das Buch in seinem schmucken Einband in meine Bibliothek einzureihen. Es wird mein meistbenutztes werden. Sinnbildhaft sind die Lebens- und Werkbeschreibungen von *Weber* und *Wagner* und das *Volkslied* die Angelpunkte, um die der Schluß kreist. Sie zeugen noch einmal für die deutsche Art des Werkes.
»Das nenn ich mir einen Abgesang« möchte man mit Hans Sachs bewundernd sagen. Das Musiklexikon ist vollendet, ein Meisterwerk deutschen Fleißes und deutschen Unternehmungsgeistes, dem man alle guten Wünsche mit auf den Weg geben muß. Wenn jetzt das handliche Buch auf dem Weihnachtstisch jedes Musikers seinen Platz findet, dann ist sein Zweck erreicht. Und wenn der kenntnisgewaltige Verfasser in seinem Nachwort, das nun zum Vorwort des Buches werden wird, den »Musikgelehrten vom Fach« bescheiden auf andere Nachschlagewerke verweist, so möchte ich dem zum Trotz nochmals bekennen, daß ich aus dem Lexikon eine »rauhe Menge« gelernt habe und noch weiter lernen will.
Und noch ein Zweites: das Lexikon will, so heißt es da, seines geringeren Umfanges wegen, nicht mit dem *Riemann-Einstein* in Wettbewerb treten. Sei's drum! Aber wir, die wir den Riemann wenigstens seit 1914/15 ehrfürchtig benützen und die früheren Auflagen oftmals, um die bisherige Entwicklung unseres Musikwissens abzutasten, zu Rate zogen —, wir wollen ihm jetzt sagen, daß dieses neue Lexikon die ehrwürdige Tradition des ersten Riemann besser vertritt als der »überfremdete« der 9. Auflage. Ich spreche aus Erfahrung. Seit das neue Musiklexikon da ist, habe ich zur leichtathletischen Handhabung der zwei dicken Bände der 11. Auflage nur noch höchst selten Anlaß. Hoffentlich schädige ich Sie nicht durch dieses offene Bekenntnis.
Und nun blättere ich weiter in den Anzeigen Ihres Verlages. Auch die *Handbücher der Musik* gehen ja auf Riemanns geniale Anregung zurück. Sie klagten einmal darüber, daß seine Analysen der Beethovenschen Klaviersonaten (Nr. 51—53) allgemach seltener gekauft würden. Dennoch möchte ich sagen, daß sie in ihrer Art unersetzlich sind und dem, der sie zu lesen versteht (es ist freilich kein leichter »Musikführer«), immer neue

Anregungen geben. So geht's mir auch mit den Analysen des Wohltemperierten Klaviers von Bach (18/19) und der Kunst der Fuge (29). Da finden sich oft in Nebensätzen die tiefsten Erkenntnisse. Wir sind heute ein Stück weiter — gut! Aber was ein Großer, der mit diesen Kernwerken aufs tiefste verbunden war und täglich mit ihnen umging, zu sagen weiß, bleibt immer aufschlußreich für den, der guten Willens ist. Zudem haben Sie für Beethoven *Halms* geniales Buch (Nr. 85), an dem man sich nicht satt lesen kann, angereiht. Für Bach mag *Mosers* angekündigte Biographie dann unser Bach-Verständnis vertreten.
Mit den andern Riemanns ist es eine merkwürdige Sache. Da ist das Musikdiktat, einzig in seiner Art, das Partiturspiel und das Phrasierungsbüchlein, die schwerlich zu ersetzen sind. Da ist das Generalbaßspiel und die Kompositionslehre, die in absehbarer Zeit einmal ganz erneuert werden müssen. Und da ist die Musikgeschichte — ich weiß, daß ich Ihnen durch mein langes Zaudern mit der Neubearbeitung Sorgen bereite. Und doch — wer kann angesichts dieses für jene Zeit so kühnen Wurfes in kurzer Zeit wagen, das nicht nur von Ihnen, sondern von der ganzen Lage unseres Faches geforderte Neue an die Stelle zu setzen. Bitte verlieren Sie nicht die Geduld! Und in allem, was Sie gebracht haben, und bringen werden, unterreden Sie sich mit dem alten, nun schon so lange verstorbenen »Vater unserer Musikwissenschaft«, den Sie mir so lebensvoll geschildert haben. Ich überschaue mit einem Blick das Verzeichnis der »*Klassiker der Musik*«. Nicht alles ist hier — ich glaube es ohne Aussprache zu wissen — in Ihrem Sinne. Aber unter dem, was vorliegt, sind Bände, die nicht veralten. Unsere großen *deutschen* Meister, — Sie haben darauf schließlich das Gewicht gelegt und mit dem Haydn *R. Tenscherts* einen verheißungsvollen Anfang gemacht. Den Mozart sehe ich angekündigt, den Bach desgleichen. Fehlt noch der Beethoven und so mancher alte Großmeister, für den eine neue Art der biographischen Darstellung gefunden werden müßte. Vielleicht bricht Mosers Bach-Biographie hier die Bahn!
Die letzte Seite »Bedeutende Werke der Musikliteratur« überschaue ich mit besonderer Anteilnahme. *Adlers* »*Handbuch der Musikgeschichte*« ist mir stets als einzigartige Zusammenfassung dessen erschienen, was die Musikwissenschaft bis jetzt geleistet hat. *Bis jetzt* — denn wir spüren es alle, daß eine neue Art der Betrachtung im Werden ist, die jenseits der reinen Stilgeschichte beginnt.
Diese ist seinerzeit nicht zuletzt durch *Kurths* bahnbrechende Werke geschaffen worden. Noch heute — Sie wissen es aus meiner Geschichte der Fuge — zehren wir davon. Und seine »*Romantische Harmonik*« habe ich noch eben zum Ausgangspunkt meiner Seminar-Übungen über Richard Wagner gemacht. Für den »*Bruckner*« wird die Zeit vielleicht noch kommen, während ich die »*Musikpsychologie*« ebenso wie Mersmanns an Kurth anknüpfende Werke für etwas halte, worüber wir in ernstestem Studium und rückhaltloser Ehrlichkeit einmal hinauskommen müssen. Daß die Bücher notwendig waren und sind, liegt darin mit beschlossen. In *A. Lorenz*' großen Formstudien zu Richard Wagner, deren Gehalt (dem wir eben wieder in gemeinsamer Arbeit im Seminar zu Leibe gehen) schier unerschöpflich ist, scheint mir etwas von diesem Neuen sich anzukündigen. — Ich sehe noch *C. Sachs* »*Reallexikon der Musikinstrumente*« verzeichnet und wünschte fast, seinen »*Geist und Werden der Musikinstrumente*« und seine »*Weltgeschichte des Tanzes*« auch hier zu sehen. Und mehr noch — in die Zukunft schauen zu können, um zu erraten, was in einem oder in zwei Jahren sich hier angereiht haben wird. Das eine glaube ich zu spüren, daß in Ihrer Arbeit etwas von der tiefen Wahrheit des Goethe-Wortes Gestalt gewinnt: Ein einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zu guter Stunde vereinigt. Ist das nicht der Sinn aller echten und zeitgenössischen Verlagsarbeit? Zu neuen Taten also!

Ihr ergebener

Müller-Blattau.

EIN WEGBEREITER DEUTSCHEN GEISTES

Philipp Wolfrum zum 80. Geburtstage am 17. Dezember

Von FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Wo der Weiße Main dem Ochsenkopf im Fichtelgebirge entspringt, liegen Schwarzenbach am Walde und Brand, die Heimat *Philipp Wolfrums* und *Max Regers*. Im nahen Weidenwang und Wunsiedel wurden *Gluck* und *Jean Paul* geboren. Alle vier gehören auch geistesgeschichtlich zusammen. Als Grenzmark gegen die Böhmen, die unter Ottokar das Egerland fortnahmen (1266), brauchte das karge, aber gesunde Gebirgsland starke Schirmer, wie die Hohenzollern, die Burggrafen von Nürnberg. Die harte Zucht, die in späteren Jahrhunderten von Potsdam aus die Einigung zum Reich brachte, blieb auch dem oberfränkischen Menschenschlag. Das kraftvolle Bauerngeschlecht der Wolfrum saß ursprünglich bei Hof erbeigen in Konradsreuth, erwarb dann 1734 (vor 200 Jahren) den Hempla-Hof bei Bad Steben und hielt ihn trotz schwerer Hunger- und Notjahre. Heute bewirtschaftet ihn der achte Hempla-Bauer und gedenkt ihn noch für späteste Erben zu halten. Diesem alten fränkischen Bauernadel entstammte Johann Heinrich, der Schullehrer und Kantor von Schwarzenbach, der seinen kleinen Philipp schon sehr früh neben sich auf die Orgelbank setzte, die später sein »Fürstensitz« werden sollte. Johann Sebastian Bach blieb seitdem sein täglich Brot, das er aus religiösem Dank und mit reinen Händen all seinen Volksgenossen ohne Unterschied des Standes weiterreichte. Der Knabe eroberte sich aber auch Beethoven und entdeckte in der »Pathétique« alle Schauer des Tragischen, Entrücktsein und den Jubel sieghafter Kraft, nach denen seine Seele verlangte. Diese Sonate spielte er zur Aufnahmeprüfung in die Präparandenschule Kulmbach. Hier lockten die von bewaldeter Höhe trotzig herabblickende Plassenburg, das Werk des Renaissancemeisters Kaspar Vischer, die stille Freude an den Volkssagen, die sich um sie ranken und die auch später *Siegfried Wagner* so nachdrücklich anzogen. Sie spielen sogar bis in seine Oper »Der Bärenhäuter« hinein, deren Ouvertüre und Einleitung zum dritten Akt Wolfrum später aufführte (1899).

Im Seminar zu Altdorf, wo sein Bruder, Prof. Karl Wolfrum, noch lebt, versenkte sich der musikhungrige Knabe in die Schätze altdeutscher Kirchenlieder, die *Johannes Zahn* wie kein zweiter Hymnologe mehr ihm nahebringen konnte. Ihm blieb Wolfrum zeitlebens dankbar verbunden. Als einer der ersten Stipendiaten Bayreuths erlebte er die Uraufführung des »Ring des Nibelungen« auf dem »Grünen Hügel« und hielt seitdem seinem Meister unentwegte Treue, die er auch auf den Sohn, Siegfried Wagner, übertrug. Auf der Münchener Akademie der Tonkunst waren (1876—78) *Rheinberger*, *Bärmann* und *Wüllner* richtungweisend für seine kontrapunktischen Studien, für Orgel, Klavier und Chorleitung. Als Musiklehrer des Lehrerseminars Bamberg (1878—84) führte er die Chorgesangsmethode Franz Wüllners hier ein und pflegte mit seinen fast 200 Choristen Cherubini, Schubert, Schumann, Franz Lachner, Brahms (»Rinaldo«) »Landerkennung« von Grieg, Rheinbergers »Wittukind«, auch eigenes, »Tod der Frommen« nach Simon Dach und »Gesang der Toten« nach A. von Platen; vor allem aber Bach, soweit ihm damals schon Noten erreichbar waren. Sein Schüler, der zu Neustadt a. Aisch lebende Prof. *P. Volkmann*, erinnert sich noch voller Begeisterung, wie sie Bachs »Welt, ade, ich bin dein' müde« oder Schumanns »Es war in des Maien mildem Glanz« sangen, oder die herrlichen Volkslieder, wie »Es waren zwei Königskinder«.

Jeden Samstag fuhr Wolfrum von Bamberg zu *Hans von Bülow* nach Meiningen und holte sich unersetzliche Fingerzeige für die Interpretation Beethovens, Webers, Berlioz' und Brahms', die er in seinen Partituren festhielt. Seine »Tragische Ouvertüre« widmete

er Hans von Bülow. Konzertreisen mit dem Quartett des ihm befreundeten Heckmann führten ihn bis nach Köln.

1884 holte ihn der praktische Theologe *H. Bassermann* nach Heidelberg, wo besonders die Kirchenmusik seit den Reformierten-Kämpfen arg darniederlag. Nur der Singkreis Thibauts pflegte altitalienische a-cappella-Kunst und Händel, doch nur wenig Bach. Goethe, Zelter, Spohr, Schumann und Albert von Thimus, der später die geniale »Harmonikale Symbolik des Altertums« schrieb, empfingen hier in den 1820er und 30er Jahren tiefste Eindrücke. Aber nach Thibauts Tode gelang es Gervinus, dem wir die deutsche Händel-Renaissance danken, nicht, solchen Singkreis lange vor Zersplitterung zu bewahren, besonders seit Kirchenrat Merx, der Orientalist, einen weiteren gründete. Hier mußte ein Tatkräftiger, Grobkörniger zupacken, und es gelang dem jungen Wolfrum, seinen 1885 gegründeten Bachverein wie auch seinen »Akademischen Gesangverein« schnell zur Blüte zu bringen.

Bei der Feier des 500jährigen Bestehens der Heidelberger Universität (1386—1886), der ältesten Deutschlands, führte er sein »Großes Halleluja« nach Klopstock mit seinen begeisterten Chören auf und spielte seine Orgelsonaten, die schon seines Münchener Studienfreundes, *E. Humperdinck*, Beifall gefunden hatten. Nach Karlsruhe lockte ihn *Felix Mottl* mit seinen vorbildlichen Konzerten und Opernaufführungen. Engste Freundschaft verband beide wie mit der Familie Wagner in »Wahnfried«, mit *Henry* und *Daniela Thode*, die von 1894 bis 1911 in Heidelberg weilten, das wegen der ausgezeichneten Liszt- und Wagner-Pflege bald ein »Klein-Bayreuth« genannt wurde. Die unentwegten Lachnerianer stellten sogar fest, Heidelberg sei von ihnen regelrecht »überlisztet« worden! Schon 1890 wagte sich Wolfrum an »Die Legende der heiligen Elisabeth«, den »137. Psalm« und an die »Héroide funèbre«, 1895 an den ganzen »Christus«, der Frau Cosima tief ergriff. Hatte sie ihn doch seit 15 Jahren nicht mehr hören mögen, um nicht den Eindruck zu verwischen, den er unter Franz Liszts eigener Leitung bei ihr hinterlassen hatte. Mit ihr waren bei diesem denkwürdigen »Christus« in Heidelberg *Erwin Rhode*, *Hans Thoma*, *Clement Harris*, der junge englische Tondichter, ein Schüler Wolfrums, *Richard Du Moulin-Eckart* u. a. beisammen.

Frau Cosima dachte sogar daran, Wolfrum für Bayreuth zu gewinnen. Franz Wüllner hätte ihn gern nach Köln bekommen, besonders für die großen Choraufgaben. Dann lockte später Karlsruhe, sogar München, für dessen Akademie der Tonkunst von dem energischen Organisator ein ersehnter Aufschwung erhofft wurde. Aber er dachte wie Cäsar: lieber im kleinen Heidelberg der erste, der »Generalissimus«, als in der Weltstadt ein zweiter! Denn ihm war es Ernst um Neugestaltung des Konzertlebens, die er von der Neckarstadt aus durchzusetzen hoffte. Mit *Paul Marsop* kämpfte er um verdecktes Orchester, verdunkelten Saal und andere einschneidende Forderungen seiner »Heidelberger Konzertreform«. Auch arbeitete er mit keiner Agentur zusammen, sondern erwählte sich selbst seine Solisten, ordnete die Programmfolgen nach künstlerischen Gesichtspunkten und regte seine Solisten zu neuen, ihren wirklichen Fähigkeiten treffend nachgewiesenen Aufgaben.

Wolfrum war der erste, der mit dem Gedanken eines Volkschores Ernst machte, der den Glauben an die Macht der Musik auch bei denen besaß, die kaum Noten lesen konnten. Leider konnte er seinen Volkschor nur kurze Zeit durchführen. Mehr Erfolg hatte er mit seinen Volkskonzerten seit 1891, in denen er sogar Berlioz' »Des Heilands Kindheit«, Bachs Passionen, Haydns Oratorien, Bachs und Beethovens große Messen und anderes brachte, wie auch sein »*Weihnachtsmysterium*«. Zugleich aber ist sein »Weihnachtsmysterium« eine einzigartige Nachblüte Lisztschen Geistes, wie *Lina Ramann* richtig erkannte, die Wolfrum so launig und treffend »die betagte Äbtissin des Franziskus-Ordens« genannt hat. In der Tat ist es von allen Oratorien vor und um

die Jahrhundertwende (Klughardt, Draeseke, Blumner, Fr. E. Koch »Von den Tageszeiten« 1904, Joachim Raff »Weltende«, Georg Vierling »Raub der Sabinerinnen«, Karl Adolf Lorenz und Georg Schumann »Ruth« 1907) eines der lebendigsten geblieben. Die Anregung zu diesem neue Wege aufweisenden Werk gewann Wolfrum durch das 1853 in Graz erschienene Buch des Germanisten *Karl Weinhold* »Weihnachtsspiele und -lieder aus Süddeutschland«. Vor allem begeisterte ihn das wundersam Liebliches und Tragisches mischende Volkslied »Still, o Erde, still, o Himmel«, das er so innig im zweiten Teil seines »Weihnachtsmysterium« vertonte. Nur Mörike und Hugo Wolf übertrafen diese wundersam-mystische Mischung in dem Lied »Auf ein altes Bild«: »Und dort im Walde wonnesam, ach, grünet schon des Kreuzes Stamm!« Weinhold verdiente überhaupt gerade in unserer Zeit die Beachtung, die ihm vergangene Jahrzehnte schuldig blieben; sein »Altnordisches Leben«, »Die deutschen Frauen im Mittelalter«, »Die Riesen des germanischen Mythus« und »Die heidnische Totenbestattung in Deutschland« sind noch heute lesenswert! Und bezeichnenderweise waren es gerade die Deutschfühlenden seiner Zeitgenossen, die Wolfrums Werk begeistert zujubelten: *Max von Schillings*, wie der ganze Wagner-Kreis mit der *Isolde von Bülow*, *Houston Stewart Chamberlain*, Hans Thoma; aber auch *Hermann Bischoff* und Bernhard Scholz, der die Frankfurter Aufführung vorbereitete, die Wolfrum selbst leitete. Begeistert nahm auch der verdiente Volks- und Kirchenliedforscher *Rochus von Liliencron* das Werk auf, den Aufbau des Ganzen, wie die Benutzung der liturgischen und liedhaften Melodien. Dies Echo aus dem Norden freute Wolfrum um so mehr, als er in den ihm so am Herzen liegenden Fragen der musikalisch-liturgischen Gestaltung des Gottesdienstes die Chorordnung Liliencrons temperamentvoll verteidigte.

Von Wolfrums kammermusikalischem Schaffen seien sein *Streichquartett op. 13 in A-dur* »Im Frühling« hervorgehoben, das 1904 im Wiener Tonkünstler-Verein erklang, sein *Klaviertrio in h-moll* op. 24 (bei Breitkopf erschienen) und sein *Klavierquintett.* Seine zahlreichen Lieder und Männerchöre verraten Geschmack in der Wahl der Dichter. Wertvoll wurde seine Mitarbeit an dem *Kaiserliederbuch 1905*, für das er Choräle und Volkslieder bearbeitete. Daß sein Schaffen aber vor allem seiner Orgel galt, versteht sich von selbst. Wegen seiner kirchenmusikalischen Neuerungen hatte er mit Prof. *Cornill* in Königsberg und den Straßburger Theologen *Spitta* und *Smend* Kämpfe zu bestehen, die er als rechte Kämpfernatur ausfocht. Selbst in seinem »Johann Sebastian Bach« fehlen nicht wuchtige Angriffe auf das kurz zuvor erschienene Bach-Buch *Albert Schweitzers*, der freilich in Bach weniger den romantisch geschauten Barockkünstler, als den Gotiker erkennt. Wolfrum dagegen erlebte Bach, wie ihn Reger als Spätromantiker hörte, und wollte nie etwas von den Prätorius-Orgeln und Schleifladen oder gar der Wiederkehr alter Spinetts im neuzeitlichen großen Konzertsaal hören. Erst nach seinem Tode konnten die alten Instrumente unter der musikwissenschaftlichen Beihilfe *Theodor Krogers* ihren Einzug in Heidelberg halten.

Sein bleibendes und unwidersprochenes Verdienst aber ist die rastlose Förderung, die Wolfrum jedem echten deutschen ringenden Tondichter zuteil werden ließ. *Engelbert Humperdinck*, *Richard Strauß*, *Siegfried Wagner*, *Max von Schillings*, *Siegmund von Hausegger*, *Hans Pfitzner*, *Friedrich Klose*, *Eugen d'Albert* und vor allem *Max Reger* ließ er nicht nur in seinem kleinen Heidelberg als einer der ersten zu Wort kommen, er überließ ihnen, nachdem er ihre Werke sorgfältigst vorbereitet hatte, seinen Bach-Verein, seinen Dirigentenstab, sein Orchester und den Ruhm. Bruckners »Dritte« brachte er schon 1893, die Reichsuraufführung der II. Sinfonie 1896, die IX. 1903, kurz nach der Wiener Uraufführung beim Musikfest 1903, zu dem Richard Strauß seinen »Taillefer« komponierte und leitete, anläßlich der Einweihung der Heidelberger Stadthalle. Ihre vier hydraulisch verstellbaren Bühnenteile ermöglichten die Versenkung

des Orchesters nach seinen Angaben und Wünschen. Ein ähnliches durch eine Schallwand von den Hörern abgeschlossenes Podium besaß um die Jahrhundertwende nur noch der »Saal Perosi« in Mailand.
Die Schüler Wolfrums trugen seine Anregungen in alle Gaue Deutschlands: *Fritz Stein* war als Nachfolger Regers für die »Meininger« ausersehen, als der Krieg hereinbrach, der ihm Gelegenheit gab, mit seinem »Kriegsmännerchor Laon« die Front geistig-musikalisch zu stärken. Er und der weitere Wolfrum-Schüler *Karl Hasse* ringen in vorderster Reihe um die Neugestaltung unserer deutschen Musikkultur; *Oskar Deffner*-Kiel, *Hermann Poppen*-Heidelberg, *Heinrich Kaminski*-Berlin, *Gustav Geierhaas*-München, der in Polen gefallene *Siegfried Kuhn*, *Hermann Erpf*-Essen, *Herman Roth*, *Bruno Stürmer*-Essen, *Heinrich Cassimir*-Karlsruhe, der frühverstorbene *Otto Nodnagel*-Königsberg, der Dichter *Benndorf*, sie alle künden das stille Lob des gewissenhaften Lehrers und gütigen Menschen, dessen Schule hart, aber gründlich war.
Als Max Reger, sein Landsmann und innigster Freund, 1916 unerwartet früh starb, kam es keinem anderen als Philipp Wolfrum zu, dem Freunde letzte Grüße des musikalischen Deutschland nachzurufen. Was er hierbei von Reger sagte, könnte eigenartig genau auch für ihn selber gelten: »Er war leicht zugänglich und liebevoll, dabei ein Seelenkundiger, vor dessen Blick Unechtes und Unrechtes nicht standhielt. Er lernte das Leben in seinen Tiefen und Höhen kennen. Obgleich (oder vielleicht weil) er aus bescheidenen Verhältnissen sich emporarbeiten mußte, konnte ihm Reichtum und Macht nicht imponieren. Er schätzte die Menschen lediglich nach ihrem inneren Wert und konnte sich wohl auch in seiner Kunstbetätigung dank des ihm eigenen Humors mit einem »schlechten Musikanten, aber guten Menschen« leicht abfinden . . .
Hoch oben im Engadin, bei Samaden, fand er seine letzte Ruhestätte, im Glanze ewigen Schnees und der Alpenwelt, der sein Freund Richard Strauß in seiner Alpensinfonie Klang und Stimme verliehen hat, und lauscht mit seinem Meister Franz Liszt auf »Das, was man im Gebirge hört«, den ewigen Klang der Sphären.

UM DAS ERBE BUSONIS

OFFENER BRIEF
an Herrn HERBERT GERIGK-DANZIG

»Ein armer Klavierspieler bittet um eine kleine Gabe«. (Gelegentlicher Scherz Busonis, wenn ihm die Tür geöffnet wurde.)

Sehr geehrter Herr Gerigk!

Busonis 10jähriger Todestag am 27. Juli 1934 ist Ihnen zum Anlaß geworden, in dem Augustheft der »Musik« Bemerkungen über seine Erscheinung und Bedeutung zu machen — Bemerkungen, die bei allem löblichen Willen: nicht ungerecht zu werden, dennoch zu einer Ablehnung führen.
Ich habe über Mersmanns Ausspruch von der »gebrochenen Persönlichkeit« Busonis hell und herzlich gelacht. Er sagt das wie ein Arzt. Von einem Arzte erhofft man Güte. Die aber hat er meistens nicht.
Auch der »Magier« war nicht notwendig. Busoni antwortet Ihnen selbst als Faust im Studentenkeller:

Student: Ihr habt sie wohl verzaubert?
Faust: Wenn Wohlgestalt und Geist und Mannheit zaubern, so hab' ich sie behext in aller Form.

Ihnen aber, als Künder dieses Psychiaters Mersmann, sei verwundert anvertraut, daß ich auf Ihren beiden gründlich durchforschten Seiten unter Ihren vielen Einwänden nicht einen gefunden habe, der rein *musikalisch* wäre . . . Ihr Aufsatz hat etwas *Biologisches*.

Als Sohn — und dies ist in meinem Falle mehr *und* weniger als »Gefolgschaft« — als Sohn dieser »gebrochenen Persönlichkeit« habe ich die angeborene Sucht, das Wesentliche herauszuschälen.

Das Wesentliche ist:

Ein fürstlicher Wanderer pocht an die Pforte Deutschlands. Deutschland nimmt ihn auf; oder es läßt ihn draußen stehen.

Solange Busoni nicht genügend gehört wird, solange dem einfachen, arglosen Zuhörer nicht vollauf Gelegenheit gegeben wird, auf Busonis Musik unvoreingenommen einzugehen, müssen Urteile (auch günstige) als Beeinflussung im voraus angesehen werden. Und nun zum »Blut«.

Hier muß ich Sie mit Fragen überschütten. Haben Sie vergessen daß *Dürers* Vater aus Ungarn eingewandert war? Meinen Sie nicht — Nation? Gäbe es eine Rassenforschung ohne den Juden? Spät wurde erkannt, daß der *Jude* allein es ist, der sich nie in die »Gemeinschaft« einfügen will.

An anderer Stelle habe ich von Busoni gesagt: »Selbst die Wohlmeinenden sprechen von seinem »Dualismus«; weil sie da *wissen* und klug sein wollen, anstatt ihn *wirken* zu lassen. Ich verwahre mich dagegen. Keiner war so ganz wie er. Er war hundertmal ganzer als ich, der ich schon — deutscher bin. Er hatte die Einheit des Genies.«

Wenn schon die beiden sattsam bekannten »Elemente« in ihm waren: so, um in ihm jene großartige *Verschmelzung* zu erleben, die ihn erst — bemerkenswert gemacht hat. Demnach »schwankte« er gar nicht; nicht zwischen Ländern nicht zwischen Arten. Wie als Ausübender, so auch als Schaffender wurde er glänzender Beherrscher des Handwerks (»Virtuose«), um sich danach zu verinnerlichen, nämlich: zum Eigenen vorzudringen. *Das* war die »*eine* Stelle« die »seinem Wesen entsprach«. *Das* war auch das »Neuartige«, oder besser: *ein* Neuartiges, das er selber war; das er »wollte«, *weil* er es selber war.

Warum wäre dieser Mann nach Deutschland gekommen? Weil für ihn die »Kunst international« war!?

Wie meinen Sie das?! Als Entstehung oder als Wirkung? — Nein, so unklar dachte er nicht. Er wußte schon, warum *Hans Thoma* anders malen mußte als *Manet*. Er wußte um mehr, als (hiermit meine ich nicht Sie!) überkluge Achtungslosigkeit wahr haben möchte. Er, der wahrhaftig Gelegenheit hatte, die geradezu feststehend-verschiedene Wirkung verschieden gearteter Musik stets von neuem zu erleben, hat nie ein Hehl daraus gemacht, daß es vor allem zwei Länder sind, welche die Musikgeschichte Europas — um diesen verschwommenen Ausdruck zu gebrauchen — gemacht haben: Deutschland und Italien.

Warum soll Busoni denn »Führer« sein? Er hat teil am deutschen Schicksal. Ist das zu wenig?

Wem war Rembrandt »Führer«?! Welcher *Künstler* war es je? *Sein* wollte er und — *wirken*.

Wenn er niemand findet, auf den er wirkt, niemand, für den er *ist*, *dann* ist er »heimatlos«, nämlich: ohne Widerhall — und *dann* schweige ich.

Berlin, 31. Oktober 1934. *Benvenuto Busoni*

NEUE BEMERKUNGEN ÜBER BUSONI

Von HERBERT GERIGK-DANZIG

Das gleiche Mißverständnis, das aus dem Verhältnis Busonis zur europäischen Musik spricht, trifft in der (in ihrer temperamentvollen Frische sympathischen) Erwiderung des Sohnes Benvenuto Busoni auf meine »Bemerkungen« im August-Heft der »Musik« wieder. Selbstverständlich wurde von mir nur einiges, und zwar *wesentliches*, herausgestellt.

Benvenuto B. fragt: Warum soll Busoni denn »Führer« sein? — Ja, darum geht es heute eben. Etwas kraß ausgedrückt bedeutet das: Wer seinem Volk künstlerisch wirklich etwas zu sagen hat, der ist damit ohne weiteres auch Führer, und mag das Gebiet seines Wirkens auch noch so begrenzt sein; wer aber nicht unmittelbar zur Zeit gehört, der ist uns trotz aller Gelehrtenbemühungen (selbst die dickleibigsten »Würdigungen« ändern nichts daran) auch kein Führer. In diesem Sinne ist J. S. Bach einer der »zeitgemäßesten« Musiker. Der Künstler kann aber immer nur dann etwas zu sagen haben, wenn in ihm eindeutig die rassisch-blutmäßigen Bestandteile seines Volkes zusammentreffen. Die objektive, im wissenschaftlichen Sinne allgemeinverbindliche Bestandaufnahme wird die Arbeit von Generationen sein (*Adolf Hitler* und *Alfred Rosenberg* haben ja eine grundsätzliche Wandlung unseres kulturell-künstlerischen Weltbildes herbeigeführt, die sich allenfalls mit der kopernikanischen Entdeckung vergleichen läßt).

Unsere Feststellung des Führertums auch in der Kunst ist also *Wertung*, die man zur Grundlage aller kommenden Untersuchungen wird machen müssen.

Das Blut bildet die Grundlage, die Erbeinheit ist das Unterscheidungsmerkmal der Menschen. Aber auch ein blutmäßig reiner Mensch braucht noch in keiner Weise künstlerisch schöpferisch oder schöpferisch hochwertig veranlagt zu sein. Heute läßt sich die blutmäßige Zusammengehörigkeit nicht mehr klar nach Nationalitäten abgrenzen. Es ist noch kein Urteil über die Rassenwerte an sich, wenn wir beim Zusammentreffen unterschiedlicher Rassen zu der Feststellung gelangen, daß *diese* (individuelle) Verbindung nicht oder mit Einschränkung harmonisch zusammenklingt. Wenn wir auch nur die jüdische Rasse als destruktiv ablehnen, so besagt das noch nicht, daß jede Vermischung mit anderen Rassen gutzuheißen ist. Man muß bei der neuartigen und doch so organisch-natürlichen Lehre von der Rasse immer wieder an die einfachen Beispiele aus der Tierzucht erinnern, wo jede durch Mischung gewonnene Steigerung von Leistung oder Veredelung von Eigenschaften sichtbar auf Kosten anderer Bedingungen geht, die aber eigentlich zum organischen Leben erforderlich sind, wenn die Lebenstüchtigkeit nicht leiden oder gar eingebüßt werden soll. Ein gelegentlicher Blick auf diese grundsätzlichen Fragen ist selbst in einer Musikzeitschrift heute einmal notwendig.

Wer die Zielsetzungen Busonis kennt, wer die Uneinheitlichkeit in seinen verschiedenen Schaffensperioden verfolgt, wird auch ohne Kenntnis seiner Ahnentafel von einem Dualismus oder von einer »gebrochenen Persönlichkeit«, wie es Mersmann tut, sprechen. Die Einmaligkeit und die Besonderheit dieser Erscheinung wird damit nicht angetastet. Und das große Publikum hat dafür geradezu einen Instinkt. Busoni lebt heute weder im Theater noch im Konzertsaal, sondern lediglich in den Unterrichtsstuben. Gewiß war Bach von Generationen einfach vergessen, aber soll man das Schicksal dieses Giganten heute verallgemeinern auf diejenigen, die nicht mehr aus dem Volk kommen und daher auch nicht vom Volk aufgenommen werden?

Neu ist die These von Busoni dem Deutschen. Er fühlte sich nach Ausweis seiner Schriften stets mehr als der Europäer Busoni. Zur Klarstellung einige Zitate aus *Pfitzners* 1917 erschienener Schrift »Futuristengefahr«, die sich mit Busoni auseinandersetzt, eine

Schrift, die von Anfang bis Ende aus dem Geist des dritten Reiches geschrieben ist. Zunächst ein bezeichnender Satz aus Busonis Ästhetik, gegen die sich Pfitzner wendet: »Es (der Begriff »musikalisch«) ist ein Begriff, der den Deutschen angehört und *nicht der allgemeinen Kultur* und seine Bezeichnung ist falsch und unübersetzbar.« Busoni, den sein Sohn zum guten Deutschen stempeln möchte, war demnach offenkundig Europäer, für den Kultur selbstverständlich etwas Internationales ist.
Zu dem unausgesetzten Suchen Busonis nach neuen technischen Mitteln in der Musik, zu seiner Ablehnung des Bisherigen (die sogar Bach und Beethoven nur als einen Anfang gelten lassen will), schreibt Pfitzner: »Nicht die Kunst: der *Künstler* hat ein Ziel, nämlich seine ihm verliehene Begabung in möglichst vollkommene Leistung umzusetzen ... Die Größe und Vollkommenheit der Kunst hängt nicht von der Größe und Vollkommenheit der Mittel, sondern von der des Künstlers ab. Ich glaube, daß noch niemals ein Genie sich deshalb nicht hat entwickeln können, weil seine Zeit noch nicht auf der Höhe der zu seinem Werk erforderlichen Werkzeuge war; und wenn etwas wirklich daran fehlte, so hat eben dieses Genie das Fehlende beschafft vermöge der Gewalt seiner Konzeption, die dann dieses Mittel aus dem Boden stampfte. *Dieses* ist der Weg, nicht umumgekehrt ... Nicht daß man aus Unzufriedenheit mit dem Vorhandenen Materie neu beschafft, die man für besser hält in der Hoffnung, es werde dann ungefähr jeder, der damit umgeht, Unerhörtes leisten, und die Genies werden, angelockt von solcher Vollkommenheit des Materials, scharenweise an solch gesegnetem Ort auf die Welt kommen und ein goldenes Zeitalter der Kunst anbrechen.«
Das ist nur ein Punkt neben vielen anderen ebenso wichtigen, die Pfitzner klug als der Deutsche dem in sich uneinheitlichen Busoni entgegenhält, der jenen angeprangerten Standpunkt verficht. Auch ohne Kenntnis seiner Musik wird man Busoni für uns als Führer ablehnen. Die Musik zeigt einen Menschen, der suchte und suchte, der zwischen den entgegengesetztesten Kunststilen hin- und hergeworfen wurde, ohne daß er zu *seinem* Stil gefunden hätte. Noch einmal Pfitzner: »Busoni ist ein kühler, fluktuierender Geist. Kunst ist ihm mehr Sache des Intellekts als des Herzens, wie überhaupt die Musik des Nordens wärmer ist als die des Südens.«
Und Dürers Vater ist aus Ungarn eingewandert? Ich überblicke die Ahnengeschichte Dürers nicht, aber der deutscheste Musiker der Gegenwart, Hans Pfitzner, ist aus Moskau »eingewandert«, denn zufällig wurde er dort geboren. Und eine Rassen*forschung* gäbe es auch ohne den Juden. Sogar die Rassenfrage ist noch etwas anderes als die spezielle Judenfrage, auch in der Musik.
Nun ist eine erweiterte Stellungnahme zu Busoni an Stelle einer Erwiderung herausgekommen und das »Rein-Musikalische« muß (obwohl Busoni — im Gegensatz zu seinem Sohne — diesen Begriff ablehnt) für ein andermal zurückgestellt werden. Ich wiederhole mich: ein großer und wahrhaft vielseitiger Künstler, von dem man oft reden wird, der uns jedoch nicht Führer sein kann!

HINWEIS AUF RUDOLF WAGNER-RÉGENY

Von ALFRED BURGARTZ-BERLIN

Es soll hier ein für die breite Öffentlichkeit neuer Komponist angekündigt werden: *Rudolf Wagner-Régeny.* Ein Klavierauszug liegt von ihm gedruckt vor: »*Der Günstling oder die letzten Tage des großen Herrn Fabiano*«. Oper in drei Akten, Text von *Caspar Neher.* Die Uraufführung ist in Dresden, am 18. Februar (unter Leitung von Dr. Karl Böhm). Auch in Duisburg, Halle, Mannheim, Gera, Preßburg ist das Werk bereits angenommen.

Über den Komponisten selbst ist kurz folgendes zu sagen. Rudolf Wagner-Régeny wurde 1903 in einem Landstädtchen Siebenbürgens geboren und ist rein deutscher Abstammung. Sein Vater war Kaufmann. Als der Weltkrieg ausbrach und der Organist zum Militär mußte, betreute der kleine Wagner-Régeny die verwaiste Orgel für den sonntäglichen Gottesdienst. In diese Zeit fallen die ersten kompositorischen Versuche. Daneben bestand eine besondere Vorliebe zur Laute. Die eigentliche Ausbildung in der Musik sollte in Leipzig beginnen, aber das Studium in diesem Ort wurde abgebrochen. Darnach hat Wagner-Régeny drei Jahre Musikhochschule in Berlin absolviert, mit Auszeichnung (Dirigentenschule Krasselt). Indessen hat Wagner-Régeny Berlin nicht verlassen, sondern ist (1928—30) zur Komposition von Einaktern übergegangen. Diese vier Einakter — »Experimente«, wie sie der Komponist selber betitelt — wurden gedruckt, sogar zum Teil in Essen (mit positiver Bewertung seitens der Kritik) aufgeführt. Die äußeren Verhältnisse des Komponisten verschlechterten sich jedoch so sehr, daß er in Kaffeehäusern Klavier spielen mußte.

Die Idee, ein Textbuch zu komponieren, wie es sich in dem »Günstling« darstellt, war bei Wagner-Régeny schon lange vorhanden. Er wünschte ein Bühnenwerk mit fünf Personen, und jede Person sollte eine Stimmgattung andeuten. Im übrigen sollte jede Figur, und namentlich jede männliche, hinsichtlich ihrer Wesensart irgendein menschliches Vorbild oder Urbild sein. Das Textbuch Caspar Nehers wurde dementsprechend nach den Willensäußerungen des Komponisten verfaßt. Die Arbeit war eine gemeinschaftliche. Zugrunde gelegt wurde die »Maria Tudor« des französischen Dichters Victor Hugo, man konnte außerdem eine Übertragung dieses Stückes durch den Dichter des »Danton«, Büchner, heranziehen. Caspar Nehers künstlerische Vertrautheit mit der Bühne, sowie die stete Beratschlagung mit dem Komponisten, waren die Ursache, daß das Textbuch im operndramaturgischen Sinne absolut gut wurde, und sich, wie man sich überzeugen kann, zur Höhe literarischer Qualität steigerte.

Die Handlung ist eine Intrige, aber infolge ihrer dichterischen Ausführung gar nicht kompliziert. Maria Tudor, Königin von England, wird durch einen Günstling, Fabiani, beherrscht, der das Land tyrannisiert. Dieser Abenteurer ist dabei so leichtsinnig, mit einem Mädchen aus dem Volke, Jane, ein Liebesverhältnis anzuknüpfen. Außerdem ermordet er den Vater einer früheren Geliebten, einen alten Mann: Erasmus aus Neapel. Das wird ihm zum Verderben. Der Bräutigam Janes, ein einfacher Arbeiter, Gil, der Fabiani bei dem Mord überraschte, wächst zum heroischen Gegenspieler empor, mit dessen Hilfe es gelingt, den Günstling zu stürzen. Der Minister Simon Renard ist in diesem Komplott der Drahtzieher. Der dramatischste Auftritt der ganzen Handlung ist, da die Königin von der Untreue des Geliebten erfährt. Zum Schluß werden — als happy end — Jane und Gil vereinigt. Fabiani mußte vorher auf dem Richtblock büßen. — Schön ist der szenische Rahmen. Der Chor der murrenden Stadtältesten und der Minister Renard eröffnen den I. Akt, vor einem Vorhang, der einen Saal in Westminster andeutet. Dann das Ufer der Themse mit dem ärmlichen Hause Gils und Janes. Hier singt Fabiani seine Serenade; hier geschieht der Mord. Der II. Akt bringt den Thronsaal im königlichen Schloß. Im III. Akt wieder Renard und der Chor der Stadtältesten. Szene im Schloß. Endlich der Kerker. Das Schlußbild — »die ganze Bühne im milden Licht« —, aus dem Kerker erwachsend, ist ein sehr abstrakter Schauplatz.

Und nun die Musik. Von ihrem Gehalt abgesehen, dessen Wirkung sich bei der Uraufführung erproben wird, kann man sie den Versuch zu einem neuen Stil nennen. In der Stimmführung — schon die Einleitung zeigt es (siehe Musikbeilage) — denkt der Komponist absolut linear und sachlich, dennoch gehört er nicht zu den Atonalen, sondern ist durch und durch einem tonartlichen Empfinden verbunden. In der Einleitung ergeben sich die geheimnisvoll-fremden, fast mittelalterlichen Zusammenklänge durch nichts

anderes als durch die strenge Nachahmung. Die Nachahmung einerseits, wie auch das Festhalten an einem ostinaten Motiv, sind für den Stil Wagner-Régenys überaus kennzeichnend. Mit einer ostinaten Idee wird in dieser »Nummern«-Oper mancher hochdramatische Auftritt bezwungen. Fabiani, indem er sich über das Geländer der Themse schwingt und sich dem Hause Janes nähert, trällert eine Serenade, die Klarinetten verweilen hartnäckig bei ein paar abgerissenen (verstimmt klingenden) Akkorden, Fagott und Streicher pizzicato »üben« einen Baß, der einer Etüde Ehre machen könnte. Während Erasmus, kurz bevor er von Fabiani erdolcht wird, sich in einem (dramatisch ungeheuer erregenden) Sprechgesang ergeht, blasen Trompeten einen cantus firmus, unter diesem Choral schweben einige Dreiklangsfolgen. Jede Szene ist also ein »Musikstück« für sich. Entsprechend dem Schema der älteren Oper sind die bewegten Ereignisse in richtige Rezitative verlegt, dem wogenden Gefühl in der Brust aber (dem Zuständlichen) entsteigen ariöse Gesänge, eingeleitet und unterbrochen von kleinen Ritornellen. Schönstes B-dur ist das kurze, still leuchtende Duett zwischen Fabiani und der Königin; das Duett zwischen Gil und Jane (»Philemon und Baucis sollen ein Zeichen der Liebe sein«) ist C-dur, in den Gipfelpunkten in Sexten! Im III. Akt, da Jane weiß, daß Gil die Freiheit erhalten wird, eine »froh bewegte« Arie der Jane: Händel-Zeit; oder noch präziser: bester Corelli. In jedem Akt auch Chöre.

Vielleicht wird — die Uraufführung soll es erweisen — gesagt werden können, daß wir mit diesem Werk plötzlich einen aus der jungen Generation heraus empfundenen, richtunggebenden Opernstil wieder besitzen. Dieser Stil ist eine Verbindung des Kontrapunktes mit melodievollem Musizieren und insbesondere eine Abwendung von allzu üppigen, aufbauschenden Mitteln. Wagner-Régeny hat einen »Abgott«: Mozart. Das bedeutet nicht: Mozart sklavisch nachahmen. Aber Mozarts Dramatik kommt gerade durch die ungeheuerste Sparsamkeit der Mittel zustande. Klarheit und Beschränkung auf das wesentliche wird die Devise für das künftige deutsche Musizieren sein. Dann kommt auch die Periode des Opernbreis endgültig zuschanden.

ADOLF SANDBERGER ZUM 70. GEBURTSTAG

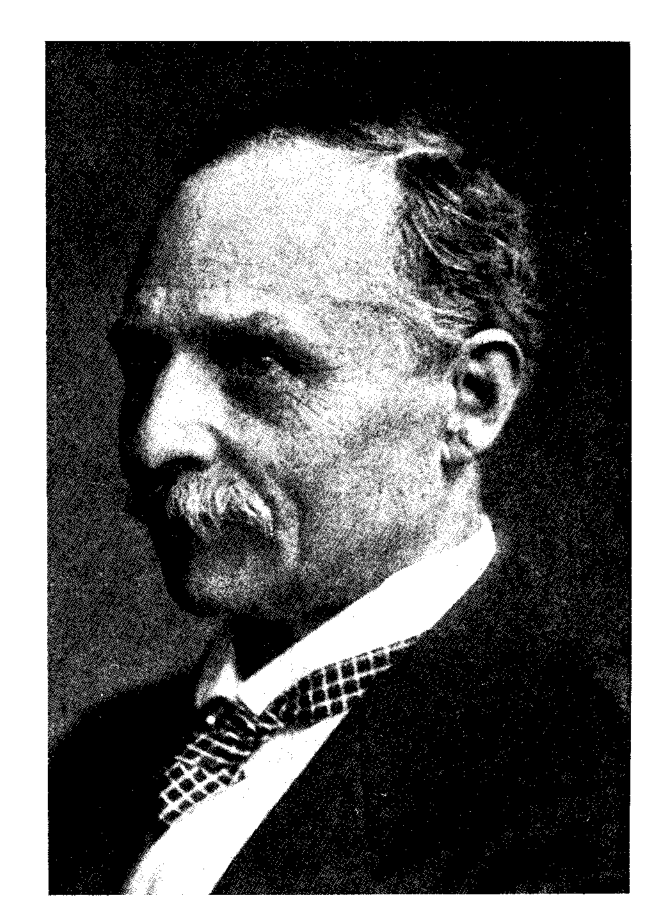
Von LUDWIG K. MAYER-BERLIN

Wenige Monate nach dem 70. Geburtstag des Meisters Richard Strauß, dessen Feiern laut den Ruhm des heute populärsten Musikers nicht nur Deutschlands, sondern der Welt priesen, begeht einer seiner Freunde den gleichen Jubeltag. Adolf Sandberger wird am 19. Dezember 70 Jahre alt. Daß die breitere Öffentlichkeit daran nicht den gleichen Anteil nehmen und daß die Feiern an sich in bescheideneren Maßen sich bewegen werden, das darf kein Wertmaß bedeuten, es ist lediglich ein Charakteristikum, und zwar für die Unterschiedlichkeit beider Persönlichkeiten wie auch ihres Wirkens.

Adolf Sandberger hat sich als musikwissenschaftliche Führerpersönlichkeit seit Jahrzehnten internationalen Ruhm erworben, aber Gelehrtenruhm ist nun einmal stiller und abseitiger als der des im vollen Rampenlicht stehenden und schaffenden Künstlers. Daß Sandberger nicht nur Gelehrter, sondern auch musikalisch schöpferischer Künstler ist, das ist dabei allerdings viel zu wenig bekannt geworden. Es ist aber wiederum bezeichnend für ihn selbst, daß er den lauteren Ruhm des Komponisten seiner wissen-



FRANZ LUDWIG HÖRTH †





PHILIPP WOLFRUM



EINLEITUNG ZU DER OPER „DER GÜNSTLING“
von Rudolf Wagner-Régeny

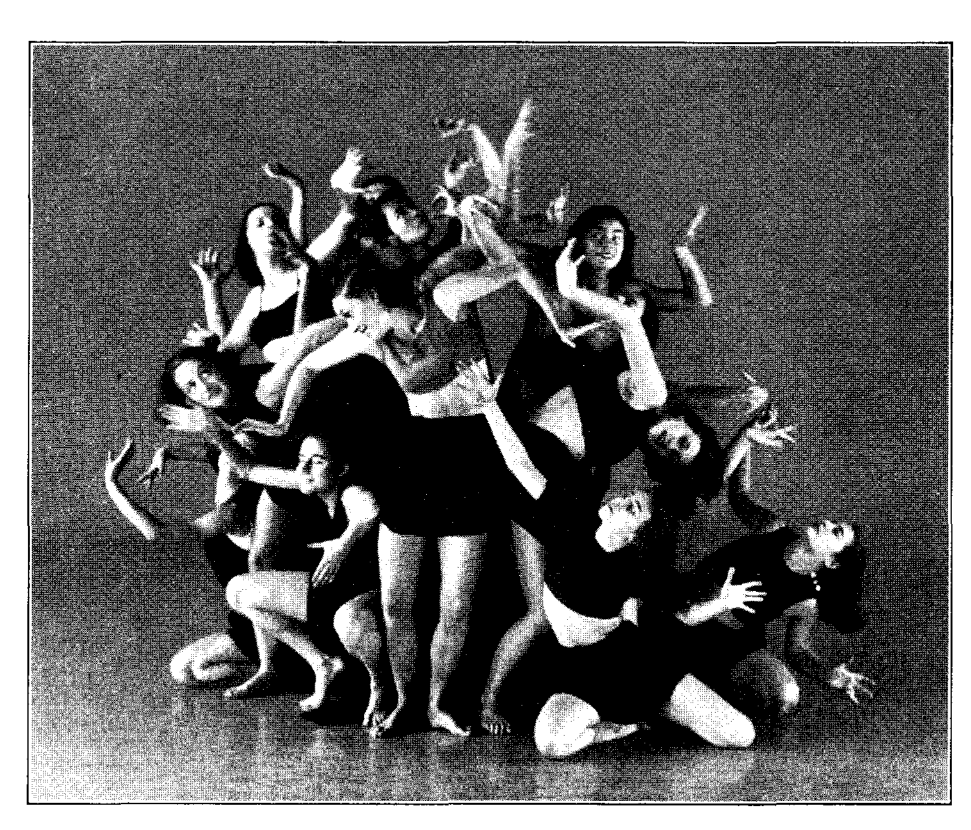


Phot. Rudolph, Berlin

HEIDE WOOG



MARION HERRMANN



Phot. Ch. Rudolph, Dresden

BEWEGUNGSSTUDIE
Wigman-Schule, Dresden





MEDAU-SCHULE

schaftlichen Aufgabe still und bescheiden geopfert hat. Um so mehr aber ist es an uns bei jeder und besonders bei dieser Gelegenheit, auf die fast einzigartige Personalunion von Künstler- und Gelehrtentum hinzuweisen, wie sie sich in Sandberger darbietet und auswirkt.

Merkwürdig spät, zumal wenn wir an die nahverwandte Kunstwissenschaft denken, hat die Musikwissenschaft selbständige Geltung im Gefüge unserer hohen Schulen erlangt. Musiktheoretiker, Physiker, Historiker, Philologen, Theologen hatten im Laufe des 19. Jahrhunderts wohl manchen Baustein geliefert, bis zur Erkenntnis der Notwendigkeit einer Wissenschaft um die Musik, bis zur Anerkennung der neuen Disziplin jedoch hatte es noch gute Weile. Sandberger, heute der Senior der deutschen Musikwissenschaft, der sich 1894 an der Münchener Universität habilitierte, 1900 zum außerordentlichen und 1909 zum ordentlichen Professor ernannt wurde, gehört noch zu den Pionieren seiner Wissenschaft, war von jeher unter ihnen als gelehrter Eroberer wissenschaftlichen Neulands einer der tätigsten und unermüdlichsten.

Er hatte das Glück einer durch keinerlei äußere Schwierigkeiten gehemmten Entwicklung, dazu das wohl bedeutsamere eines ebenso künstlerischen wie wissenschaftlichen Erbgutes, das sich in ihm in gegenseitiger Durchdringung zu jener in ihrer Art genialen Synthese zusammenschloß, die wir als den Grundzug seines geistigen Wesens bezeichnet haben. Wenn die Musikwissenschaft heute noch vielfach mit scheelen Augen betrachtet wird, so mag das daran liegen, daß sich auf diesem Gebiet allzuoft entweder wissenschaftlicher Dilettantismus von Nur-Künstlern oder aber künstlerischer Ehrgeiz von Nur-Gelehrten zu betätigen versucht und dann Wesentliches entweder nach der einen oder der anderen Seite schuldig bleiben muß. Musikwissenschaft in idealer Ausprägung erfordert das gleichberechtigte Zusammenwirken beider Komponenten, also Verbindung des Wissens um das Wesen des Künstlertums mit denen der exakten Forschung. Diese Geschlossenheit und Harmonie verkörpert sich beispielhaft in Sandberger und gibt seinen Arbeiten das Gepräge.

Pflichtbewußter Fleiß und Begeisterung für seine Kunst, das sind die Triebkräfte in Sandbergers Schaffen und Wirken. Er hat es sich in seiner wissenschaftlichen Arbeit nie auch nur ein ganz klein wenig leicht gemacht, und wer ihn zunächst als Gelehrten oberflächlich kennenlernte, der mochte zunächst wohl betroffen sein von seiner bis ins kleinste und scheinbar nebensächlichste gehenden philologischen Akribie und Strenge, die auch dem Schüler den Weg nicht gerade leicht machte, ihm dafür aber um so wertvolleren Besitz sicherte. Dann aber zeigte sich dem tiefer eindringenden Blick hinter jener trockenen Sachlichkeit die glühende Liebe zur Kunst, die da sich am höchsten bewährte, wo sie sich zunächst verbarg. Wem mühsame und manchmal auch unangenehme Arbeit die Kunst verleidet, wessen Begeisterung in tönenden Phrasen und großzügigen Gesten sich erschöpft, an hart prüfender Sachlichkeit aber zerschellt, der lasse lieber die Finger ganz davon. Wie edelste Künstlerschaft in phrasenlosem Dienst an der Sache Genüge und Lohn findet, dafür ist uns Sandberger verehrungswürdiges Beispiel.

Als echter Künstler und Gelehrter hat Sandberger es auch stets verschmäht, sich in billiger Weise »in Szene zu setzen« und ist damit einer breiteren Öffentlichkeit kaum oder doch viel langsamer in einer seiner Bedeutung entsprechenden Weise bekannt geworden, wie so mancher seiner expansiver veranlagten Kollegen. Er hat weder dickleibige Musikgeschichten kompiliert, noch sensationelle theoretische Hypothesen propagiert oder etwa geistreiche philosophisch-ästhetische Systeme zur Debatte gestellt. Seine Arbeit galt und gilt peinlich genauer und mühevoller Tatsachenforschung. Die Ergebnisse liegen in erster Linie in der großen Ausgabe der Werke Orlando di Lassos vor,

dann in den »Denkmälern der Tonkunst in Bayern« und in den »Beiträgen zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando die Lasso«. Diese Arbeiten mit ihren grundlegenden Ergebnissen könnten allein ein wissenschaftliches Lebenswerk darstellen. Wir erwähnen noch zwei Bände ausgewählter Aufsätze und Studien zur Musikgeschichte, die in ihrer Bedeutsamkeit geradezu klassisch zu nennen sind, und von denen fast jeder einzelne Beitrag ein ganzes Forschungsgebiet aufreißt. Hier finden sich die Angelpunkte zu Sandbergers weit- und tiefgreifenden Beethoven-Studien, die einen weiteren Niederschlag auch in den Beethoven-Jahrbüchern der letzten Jahre gefunden haben. Hier findet sich auch die Grundlage seiner jahrzehntelang unentwegt geförderten Haydn-Forschungen, deren Ergebnisse erst in jüngster Zeit weiteren Kreisen bekannt werden und eine ganz große Überraschung bedeuten, die wie kaum etwas anderes den Wert und die Notwendigkeit musikwissenschaftlicher Forschung belegen und bestätigen. Sandberger stellt uns ja vor nichts anderes als die Tatsache, daß wir einen Meister wie Haydn bisher nur in Bruchstücken seines Schaffens und damit eigentlich nicht gekannt haben! So ist Sandberger als Gelehrter treuester Diener seiner Kunst, die er selbst als Komponist meistert. Wer in der Öffentlichkeit wirkt, der wird schnell und leicht, oft auch leichtfertig, »abgestempelt«. So hatte auch der schaffende Künstler Sandberger unter dem Musikhistoriker Sandberger über Gebühr zu leiden. Und doch ist er beides gleicherweise ganz und echt. Er ist kein auch komponierender Gelehrter, und so ist auch in seinen Werken nichts von didaktischer Gelehrsamkeit oder gar historisierender Theorie zu verspüren, wie vielleicht befürchtet werden könnte. Entsprechend der Zeit, in der er reifte, ist es nicht verwunderlich, daß auch Sandberger stark durch Wagner beeinflußt worden ist. Das zeigt sich besonders in seiner Oper »Ludwig der Springer«, zu der er sich auch selbst den Text geschrieben hat. Er verleugnet auch nicht den Zeitstil der »neudeutschen« Schule, der in Richard Strauß seine genialste Ausprägung gefunden hat, doch steht er in diesem Rahmen von Anfang an als eine ausgesprochene Eigenpersönlichkeit, die ihn als eine kräftige Musikerscheinung von musikantischer Frische des Einfalls erscheinen läßt. Als Komponist sinfonischer Dichtungen hat er selbständig, ebenso wie Strauß, den Weg von der programmatischen zur absoluten Formgestaltung gesucht und gefunden, die er dann weiterhin in einer Reihe von Kammermusikwerken pflegte. Dazu kommen Lieder, Chorwerke und Klavierstücke. Ein einaktiges Musikdrama »Der Tod des Kaisers« harrt noch der Uraufführung, lediglich das Vorspiel ist bisher bekannt geworden.

In jungen Jahren als Theaterkapellmeister tätig, schwingt Sandberger auch heute noch gern mit kundiger Hand den Taktstock, sei es als Interpret eigener Werke, sei es insbesondere als praktischer Vermittler seiner Forschungsergebnisse, wie insbesondere in den letzten Jahren als Dirigent von ihm aufgefundener Orchesterwerke Joseph Haydns. Und auch so beweist er wieder jene untrennbare Verbundenheit von Gelehrten- und Künstlertum.

Im Laufe der Jahrzehnte sind aus seiner Lehre eine Unzahl von Schülern hervorgegangen, von denen viele heute Geltung und Gewicht im musikalischen Leben erlangt haben. Keiner von ihnen wird ohne aufrichtigen Dank und ohne herzliche Verehrung des Meisters gedenken. Und auch der kleinste unter ihnen wird den Stolz haben dürfen zu sagen: »Da ist man wer, wenn man aus solchem Hause ist.«

Unermüdlich wie je ist Sandberger immer noch am Schaffen, Wirken und Forschen. Möge er es, als Beispiel für die Jüngeren, zur eigenen Freude und nicht zuletzt zu Nutz und Frommen unserer Kunst noch recht lange bleiben.

SÜDDEUTSCHES ORGELBAROCK

Von ERICH SCHENK-ROSTOCK

Zu Gotthold Frotschers »Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition«. In Lieferungen. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Die Orientierung der Musikgeschichte nach kunstgeschichtlichen Begriffen befindet sich zur Zeit in einem besonderen Stadium. Der offensichtlichen Zurückhaltung, welche die großen Handbuchpublikationen an den Tag legten, ist einerseits bedingungslose Bejahung, anderseits kritische Ablehnung gefolgt. So stehen heute Äußerungen gegenüber wie: »Die parallele Entwicklung (mit der Kunstgeschichte: Renaissance — Manirismus — Barock) läßt sich bis in Einzelheiten hinein erkennen«, und »die Gefahr blasser Begriffsbildungen . . . wie »Renaissance« und »Barock«.

Abseits von diesem Streit der Meinungen erscheint Frotschers »Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition« — wie schon heute gesagt werden kann, eine der allerwichtigsten Veröffentlichungen der letzten Jahre überhaupt — und, obwohl der Verfasser jenem Übertragungsverfahren reserviert gegenübersteht (vgl. »Die Musik« XXVI/10), ein durch seine absolut verläßliche Fundierung und umfassende Schau wichtiger Beitrag zum erwähnten Problem. Und zwar im positiven Sinn! Denn jene Momente, die für die berechtigte Anwendung des historischen Begriffs »Epoche« Voraussetzung sind, nämlich *Einheitlichkeit* und scharfe *Zeitgrenzen*, beweist auch Frotschers in ihrer Eigenart wiederholt charakterisierte Darstellung.

Mit der nationalen Individuation im Barock parallel vollzieht sich in der Musik unseres Volkes die klare Scheidung von Nord und Süd, bedingt durch politische, konfessionelle und auch landschaftliche Momente. Über solcher Trennung jedoch steht das Walten des Gesetzes logischer Entwicklung aus dem großen Aufbruch der europäischen Musik um 1600. Wenn auch beide Teile verschiedene Wege einschlagen, deren einer zur steilen Höhe der Orgelkunst des großen Protestanten Bach, der andere zum endlichen Verfall der süddeutschen Orgelmusik führt, so handeln sie doch im Gehorsam gegen jenes Gesetz, das ihr Schicksal bedeutet. Robert Haas hat in seinem Buch »Die Musik des Barocks« den Zeitraum von 1600 bis 1750 in die drei Phasen eines Handlungsablaufes gegliedert: Überwindung der Renaissance (Frühbarock) — melodischer Ausbau (Mittelbarock) — kontrapunktischer Prunkstil (Spätbarock). Das kardinale Einheitsmoment dieser auf den ersten Blick scheinbar so divergenten Epochen ist das Primat der Harmonie über die Melodie, der Fläche über die Linie in schicksalhafter Verknüpfung und latentem Spannungszustand zwischen beiden. Es ist hier nicht der Ort, die Definition des Begriffes »Barock« demnach als *expressiven Flächenstil* näher zu begründen. Es kann nur auf weitere wichtigste Einheitsmomente hingewiesen werden: auf das Variationsprinzip und die Thementypisierung, die auch durch Frotschers Darstellung wie ein roter Faden zu verfolgen sind.

Letztere setzt mit dem süddeutschen Mittelbarock ein und führt über den Spätbarock zu jener Epoche der Stilüberschneidung von »Barock« und »Galant«, welche die Musiklage in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts charakterisiert. Wie im deutschen Norden steht »hinter der Erscheinungen Flucht« eine große Lehrerpersönlichkeit. Dort Sweelinck, dessen in Rembrandt-Farben gestaltetes Charakterbild das Buch schmückt, hier Frescobaldi. Wie die norddeutschen Meister des Mittelbarock in Amsterdam, so gehen ihre süddeutschen Generationsgenossen in Rom zur Schule: in dem von kaiserlicher Mäzenatengunst betrauten Wien Johann Jakob Froberger (1616—67), neben Ebner

und dem bei der Türkenbelagerung gefallenen Poglietti und Johann Kaspar Kerll (1627—93) zu München. Seiner Schule entstammen die beiden Repräsentanten des Spätbarock an den großen süddeutschen Höfen: der Wiener St. Stephans-Organist Georg Reutter (1656—1738) neben Tobias Richter und Franz Xaver Anton Murschhauser (1663—1738) Kapellmeister an der Münchener Frauenkirche. Ihnen zur Seite, aus der Legion der »milieubildenden« Organisten aufragend, der Elsässer Georg Muffat, an den Bischofshöfen zu Salzburg und Passau tätig, der »Lullist« Johann Kaspar Ferdinand Fischer; die protestantische Gruppe der Nürnberger, in Mittelbarock repräsentiert durch Wolfgang Karl Briegel (1626—1712), im Hochbarock durch Johann Pachelbel (1653 bis 1706) und den jüngeren Krieger (1652—1735), jener süddeutsch in allen Bezügen, dieser in seinen Tokkaten zur Verbindung von nord- und süddeutscher Satzweise neigend.

Klar wird die verschiedene Haltung von Nord und Süd aus den liturgischen Forderungen der beiden Konfessionen entwickelt. Konnte der protestantische Organist ungehindert dem barocken Ideal des »Verschnörkelten, naturwüchsig Phantastischen und Monumentalen« nachstreben, so gebot der objektive katholische Kultus knappste Formung. Diese »Übergangskunst« des katholischen Organisten steht zudem in Defensive gegen die mächtig andringende Instrumentalmusik. Aus diesen Tatsachen resultiert also ebenso die süddeutsche Orgel-Kurzfuge wie die verkürzten instrumentalen Kirchensonaten der Wiener Barockmeister Fux, Wenzel Birck und anderer bis zu Mozarts Salzburger Kirchentrios. Aber nicht nur Kürze, sondern auch Klarheit und Einheitlichkeit erstrebt eine an Palestrinas einmal als »klassisch« empfundener Kunst geschulte Musikanschauung. Selbst für den Protestanten Pachelbel wird solche Forderung Postulat. In der Antithese der Tokkata Pachelbels und Buxtehudes arbeitet Frotscher bildhaft den Unterschied von süd- und norddeutschem Hochbarock heraus (S. 505). Und dieses Streben läßt den deutschen Süden den harmonisch orientierten Weg viel radikaler gehen als den Norden zur Zeit des herbstlichen Ausreifens hochbarocker Kontrapunktik. Ganz deutlich sehen wir demnach auch die Harmoniker auf der Orgelbank Scherer, Pachelbel u. a. als Wegbereiter des großen Stilumschwunges von 1750. Die Gegenstimmen »erstarren häufig zu Haltetönen« (S. 507), die Figuration wird durch Dreiklänge bestimmt (S. 512), der Kontrapunkt erstarrt zur Manier (S. 538). Von hier bis zur grundsätzlichen Abkehr vom polyphonen Orgelstil zum »klangsinnlichen« Klavierspiel (S. 540) und »harmonischem Labyrinth« (S. 548) ist nunmehr ein Schritt. Die »Galanten«, repräsentiert durch Franz Anton Maichelbeck (1712—50), tun ihn mit ganzer Konsequenz, nachdem bei dem jüngeren Muffat (1690—1770) sich schon starke Anzeichen des Stilumschwunges bemerkbar machten. Die »konservative« süddeutsche Gruppe um Marianus Königsperger (1708—69) oder die didaktisch Orientierten um Johann Kaspar Simon vermögen den stilistischen Verfall der süddeutschen Orgelkunst nicht zu verhindern.

Mit Recht spricht Frotscher von einem solchen, mit Recht stellt er aber auch das Eindringen von Tänzen in die Kirchenmusik um 1750 in Relation zu dem gleichen Prozeß um 1550. In beiden Fällen handelt es sich um Einströmen frischen Blutes aus der Volksmusik in die alte Formenwelt der hohen Kunstmusik, das — wie wir heute sehen — Voraussetzung war für die wundervolle Synthese des klassischen Stils. So hören wir mit besonderer Sinngebung von Kerlls »Steyrischem Hirt«, von Murschhausers und Muffats Pastoralidyll neben dem altväterischen Battagliomalereien (S. 476, 520), madrigalesker Vogelstimmen- und Instrumentenimitation (S. 480, 487, 540), von Techelmanns Freuden-Alemande auf Wiens Befreiung und den höfisch-barocken »Paisanismus« Pogliettis. Dieser Paisanismus hat sein Gegenstück in der Baden-Durlacher Oper wie in der Instrumentalmusik. Der vorerwähnte Wiener Birck schildert in seinen Trio-

partiten wiederholt den »Paisano« oder »Paisano scondento« und Haydns Amtsvorgänger in Esterhaz, Gregorius Werner, im »Musikalischen Instrumentalkalender« (1748), den »aberwitzigen« und den »vergnügten Bauern«. All dies gehört in das Kapitel der Volksnähe dieser österreichischen Barockmeister.

Und mit gleicher Sinngebung lesen wir von Pachelbels kantabler Melodik, liedhafter Satzweise und liedmäßigen Präludien.

Denn dieses ist das Schicksal der barocken Melodie. Früh schon kristallisieren sich bestimmte Melodietypen als Tonsymbole bestimmter Affekte heraus, in deren variativer Ausdeutung der Schaffensprozeß des barocken Musikers zum Gutteil besteht. Die Variation ist das Gestaltungsprinzip des Barock. Nicht nur in der Suite, auch in der kirchlichen Instrumentalmusik und, wie wir aus Frotschers Darstellung so klar ersehen, Orgelmusik. Auch Frotscher betont neben all den anderen schon wiederholt beobachteten Barockstilismen, wie Echo usw., das Formelhafte, Typische der barocken Melodik und die typenbildende Kraft der Harmonie. Aber während nun am Ausgang der Epoche im norddeutschen Rokoko diese Melodietypen in neuer, durch Ornament und rhythmische Pointe verbrämter Gestalt weiterleben, bedient sich die süddeutsche Vorklassik ihrer nunmehr als ehrwürdige und, man kann sagen, fossile Symbole hoher Kirchenmusik. Die lebendige Musik aber empfängt ihre melodische Substanz aus neuen Quellen, deren nicht unwichtigste die volkstümliche Kunst des Divertimentos ist.

Von diesem Wandlungsprozeß überzeugt Frotschers universelle Darstellung unmittelbar. Mit der nationalen Individuation werden die Einflüsse der repräsentativen Musikformen der verschiedenen Musiknationen in viel stärkerem Maße noch spürbar als bei den Norddeutschen: Französische Ouvertüre also, italienische Oper, Orchesterkanzone, Violinsonate, Konzert, später neapolitanische Sinfonie und Klaviermusik. Kein Wunder: diese süddeutschen Meister gingen größtenteils in den romanischen Schwesterländern zur Schule, der Kontakt mit diesen blieb durch die höfischen Beziehungen stets erhalten. Spezifisch deutsche Eigenart stellt Frotscher bei Froberger, Ebner und Murschhauser fest. Nur wenig ist mit diesem Aufzeigen der wichtigsten Züge über Frotschers Darstellung des süddeutschen Orgelbarock gesagt. Um die ganze Fülle seiner Beobachtungen zu würdigen, muß man zum Buche selbst und — zu den behandelten Werken greifen. Und das ist ja das Wertvolle an dem Buch: daß es unmittelbar an die Kunst heranführt, daß es anregt, sich mit den Werken auseinanderzusetzen. Ausgezeichnetes wird in dem 23. Kapitel über das Schaffen der Hauptmeister gesagt. Klar wird die Orgel- von der Klaviermusik geschieden auf Grund inneren Befundes, ein knapp zusammenfassender Überblick über die protestantische Choralbearbeitung von Staden (1637) bis Spieß (1745), über die theoretische Literatur von Spiridio (1669) bis Samber (1710) gegeben. Und dann ein wichtiges Spannungsmoment: schon spüren wir die Nähe der ganz Großen unseres Volkes; so, wenn wir von dem Zusammenhang zwischen Bach und Pachelbel, von Fischers »Ariadne« mit Bachs »Wohltemperiertem Klavier«, von Händels geistiger Verpflichtung gegenüber Krieger und nicht zuletzt von Goethes Interesse für den großen Nürnberger Orgelmeister hören. Mit sicherem Schritt führt dieses Kapitel also heran an den krönenden Wunderbau barocker Orgelkunst, an das Werk Johann Sebastian Bachs.

Die Saar bleibt deutsch!

AUS RICHARD WAGNERS SCHWEIZER ZEIT

Von MAX FEHR-WINTERTHUR

Unter dem Titel »Richard Wagners Schweizer Zeit« ist soeben im Verlag H. R. Sauerländer & Co. (Aarau und Leipzig) der 1. Band einer großangelegten Monographie erschienen, auf die wir heute nur kurz hinweisen. Die allerwichtigste Etappe in Wagners kämpfereichen Leben wird hier von einem durch und durch deutsch empfindenden Autor dargestellt, im übrigen durch neue Dokumente und erstmals veröffentlichte Briefe belichtet, so daß man von einer bedeutsamen Bereicherung der Wagner-Literatur sprechen kann. Wie eine Sinfonie beginnt dieser lange Aufenthalt Wagners in der Schweiz (1849—55 behandelt im 1. Band, 1855—72 im 2. Band) mit einem stürmischen ersten Satz: das Genie hat sein vom Schicksal gestecktes Ziel noch nicht gefunden; dann aber kommt die Zeit der wunderbaren inneren Ruhe, des schöpferischen Sichausschwingens, jener Lebensabschnitt, dem wir die unsterblichen Werke verdanken. Nicht aus jener späteren »siebenten Einsamkeit« bringen wir eine Veröffentlichung. Wir wollen vielmehr den nach der Schweiz geflüchteten »Rebellen« Wagner zeigen, dem plötzlich seherisch klar geworden ist, wie die Dinge hinsichtlich der europäischen und insbesondere auch deutschen Musik liegen. Wagner hat — schon dadurch ist er ein Wegbereiter nationalsozialistischen Gedankengutes — mit rücksichtslosem Wahrheitsfanatismus auf die Verjudung der Musik hingewiesen. Der nachstehende Abschnitt aus Fehrs Buch belehrt uns über die Entstehung und Auswirkung von Wagners »Juden«-Schrift.
Die Schriftleitung

. . . Um den verlorenen Kontakt mit der Kunstwelt wieder herzustellen, verschaffte sich Wagner die erste Hälfte des Jahrgangs 1850 von Franz Brendels »Neuer Zeitschrift für Musik«, worin der Herausgeber und Theodor Uhlig in der Zwischenzeit ganz im Sinne des Meisters und mit häufiger Heranziehung seines Beispiels musikalische Tagesfragen erörtert hatten. Wagner verschlang diese Aufsätze und erteilte in souveräner Weise an Uhlig Lob und Tadel. Daneben mundeten ihm als Lektüre die Schriften des Hegelianers Ludwig Feuerbach (»Das Wesen des Christentums«, »Grundsätze der Philosophie der Zukunft«, »Das Wesen der Religion« usw.), deren radikale Haltung seiner eigenen, fast zum absurden Abstraktismus getriebenen Ehrlichkeit der Kunstanschauung ausgezeichnet entsprach. Er hatte Feuerbach — man erinnert sich — im vergangenen Winter »Das Kunstwerk der Zukunft« gewidmet. Jetzt schrieb er ihm neuerdings in seiner Begeisterung. Die prompte Antwort des Philosophen gereichte ihm zur großen Freude.

Im vergangenen Februar hatte Wagner in Paris den »Propheten« von Meyerbeer gehört. Es war die 47. dortige Aufführung des Werkes gewesen. Über dessen Qualitäten war der Schöpfer des »Lohengrin« allerdings nicht lange im Zweifel. Daß aber ein solches Opus dermaßen die Menschenströme ins Theater zu verlocken vermochte, während sein »Lohengrin« noch nicht einmal der Aufführung wert erachtet worden, das gab Anlaß zu Überlegungen bitterster Art. Die Pariser Briefe, in denen er sich über diese Erfahrung ausläßt, atmen denn auch die bitterste Ironie. Tatsache war ja, daß Wagner schon zu seiner Dresdener Kapellmeisterzeit eine auffallende Mühe gehabt hatte, seine ersten Opern, so bedeutend sie waren, außerhalb Dresdens zu verbreiten. Daß nun Meyerbeer, der ihm Berlin sperrte, auch Paris derart beherrschte, daß Wagner mit Jahren hätte rechnen müssen, um dort eine eigene Oper anzubringen, das war nicht der Qualität von »Prophet« und »Hugenotten« zuzuschreiben, sondern einem zielbewußten System der Marktsperre gegenüber einem Künstler, dessen Fähigkeiten allerdings nicht zu übersehen waren. Und in diesem System reichten sich Meyerbeers Religionsgenossen solidarisch die Hände. Hatte nicht Mendelssohn es fertiggebracht, des Meisters Vaterstadt Leipzig zu einem förmlichen Bollwerk gegen dessen Kunst umzuwandeln, derselbe Mendelssohn, der schon Wagners frühe C-dur-Sinfonie, statt sie jemals aufzuführen,

in der Versenkung hatte verschwinden lassen, so daß man das Werk später nur durch Zufall aus den einzelnen Stimmen wieder integrieren konnte? Und in gleicher Weise errichtete jetzt in Köln der ehemalige Dresdener Kollege und »Freund« Wagners, Ferdinand Hiller, einen Brückenkopf gegen die Zukunftsmusik, der die gesamte niederrheinische Musikantengilde auf Jahrzehnte hinaus zu Haß und Kampf verpflichten sollte.

Der Ingrimm ob diesem jüdischen Zollgürtel, durch den Pariser »Propheten«-Taumel neu entfacht, beherrschte Wagner auch noch nach seiner Heimkehr nach Zürich. Ein sprechendes Zeugnis dafür ist ein Brief vom 3. August 1850 (Nr. 4) an den genannten Ferdinand Hiller. Das Schriftstück ist von solcher Ironie diktiert, daß mancher es zurückgewiesen hätte. Hiller dagegen setzte seine Beziehungen zu Wagner fort . . .

Gerade in den Tagen, da der Brief an Hiller den »Abendstern« verließ, las Wagner in einem Aufsatz der Brendelschen Musikzeitung, betitelt »Zeitgemäße Betrachtungen«, der aus Uhligs Feder stammte, den Ausdruck »hebräischer Kunstgeschmack«, bezogen auf gewisse Stellen der Musik Mendelssohns und besonders Meyerbeers. Der Hinweis kam ihm eben recht. Und in den drei ersten Wochen des August entstand nun die Schrift »Das Judentum in der Musik«. Brendel brachte den Mut auf, sie am 3. und 6. September in seiner Zeitschrift zu veröffentlichen. Wagner, wiewohl er mit K. Freigedank unterzeichnet, wurde alsbald als Autor erkannt. Wenn die Schrift im allgemeinen auch ein Gelegenheitswerk, einen Notschrei des als Künstler Verfolgten darstellt, so wäre es falsch, ihre Gedankengänge als durchwegs tendenziös verbogen zu halten. Es finden sich vielmehr darin Anschauungen und Wahrheiten vertreten, die an keine Zeit gebunden sind, so daß sie heute, nach achtzig Jahren, hohe Aktualität erlangen konnten.

Wagners Schrift rief bei ihrem Erscheinen einen Sturm der Entrüstung hervor. Zuerst bekam der gute Brendel ihn zu spüren. Es genügte nicht, daß er in seiner Zeitschrift zwei Entgegnungen Raum gab und endlich (4. Juli 1851) noch selber sich rechtfertigte. Seine Kollegen am Leipziger Konservatorium, in ihrem Rassenempfinden (Moscheles, Joachim, David) getroffen, verlangten in einem Gesuch an das Direktorium seine sofortige Entlassung aus dem Lehrkörper der Anstalt. Doch kam es nicht so weit.

Nachhaltiger noch bekam Wagner die Wirkung seiner Schrift zu spüren. Er schreibt darüber in »Mein Leben« die fatalen, aber leider zutreffenden Sätze:

»Das Aufsehen, welches dieser Artikel machte, ja der wahre Schrecken, den er verbreitete, dürften kaum mit einer ähnlichen Erscheinung zu vergleichen sein. Die unerhörten Anfeindungen, welche ich bis auf den heutigen Tag von der sämtlichen Zeitungspresse Europas erfahren habe, können einzig demjenigen verständlich werden, welcher jenen Artikel und sein schreckliches Aufsehen zu seiner Zeit beachtet hat und nun sich vergegenwärtigt, daß alle Zeitungen Europas fast ausschließlich in den Händen der Juden sind, wogegen diejenigen nie klar sehen werden, welche den Grund dieser ununterbrochenen gehässigen Verfolgung etwa nur in einer theoretischen oder praktischen Abneigung gegen meine Ansichten oder künstlerischen Arbeiten suchen zu müssen glaubten.«

Je mehr in den Jahrzehnten nach Wagners Tod sich jüdischer Einfluß im deutschen Theaterbetrieb geltend machte, desto deutlicher zeichnete sich ein System der Diskreditierung und Verdrängung der Wagnerschen Kunstwerke und ihres Geistes aus dem öffentlichen Leben ab. Die Presse half hierbei zwangsläufig mit. Unzulängliche Aufführungen der Werke, zumal in kulturbolschewistischer Inszenierung, trugen das Ihrige bei, die gewollte Diskreditierung von Wagners Kunst schwachen Köpfen immer glaubhafter zu machen. Wenn die Bewegung ungehemmt weitergediehen wäre, so wäre der Bayreuther Meister endlich vollends aus Programm und Theaterzettel verschwunden und nur noch dann aus der Rumpelkammer hervorgeholt worden, wenn es gegolten, einen Kassenerfolg zu sichern. Dazu war er denn doch immer noch gut.

Wenn aber Wagners Rassenfeinde hart blieben im Kampf gegen seine Kunst, so hat er selber zu Lebzeiten seinen Posten auch nicht verlassen. Achtzehn Jahre nach dem Erscheinen des »Judentum in der Musik« hat er die Schrift von Tribschen aus neu aufgelegt, mit Widmung und erläuterndem Nachwort an die Gräfin Marie Muchanoff, die sich in einem Gespräch mit dem Meister verwundert darüber ausgesprochen, daß zwischen der Qualität seiner Leistungen und deren Würdigung durch die Presse stets so ein auffallender Unterschied klaffe. In dem Nachwort steht über den Artikel von 1850 der abschließende Satz Wagners: »Er ward das Medusenhaupt, das sofort jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachte Regung für mich zeigte.«

In gedrückter Stimmung hatte Wagner von Paris aus Liszt gebeten, es doch möglich zu machen, daß der noch unaufgeführte »Lohengrin« einmal zum Erklingen komme. Liszt hatte zugesagt, und am 28. August 1850 sollte in Weimar die Uraufführung des Werkes vor sich gehen. Die Erwartung dieses Ereignisses nahm jetzt, nach Verabschiedung des »Judentums«, Wagners ganzes Denken und Fühlen in Beschlag.

NEUE DEUTSCHE VOLKSMUSIK – DONAUESCHINGEN

Von HELMUT MAJEWSKI-BERLIN

Eines wollen wir der Führung der Donaueschinger Musiktage zugestehen: Es war ihr ehrlicher Wunsch, das zweifelhafte Erbe, das sich mit dem Namen dieses badischen Städtchens verbindet, umzudeuten und ihm eine neue Richtung und neues Leben zu geben. Wir kannten Donaueschingen als den Treffpunkt aller Neutöner, deren führender Kopf *Paul Hindemith* war. Da man keine gemeinsame weltanschauliche Ausrichtung besaß, die Musik ohne Verbindung zum Volk zum Spielball von Richtungen und Systemen wurde, konnte sich hier liberalistische Experimentiersucht, deren Höhepunkt nicht das Erlebnis, sondern die Sensation war, ungehindert austoben.

Daß die Umformung und Neubelebung auf der diesjährigen Tagung nicht vollständig glücken konnte und im wesentlichen in den vorangestellten Programmworten stecken blieb, erklärt sich daraus, daß zum Teil liberalistische Schlacken in Inhalt und Form übernommen wurden oder aber sehr deutlich spürbaren geschäftlichen Tendenzen Platz machten. Man kann wohl vor einem kleinen Kreis von Fachmusikern Musikschöpfungen, über deren Wert sich streiten läßt, zur Debatte stellen. Aber man ist sich über das Wesen der Volksmusik nicht im klaren, wenn man ihr dadurch zu dienen glaubt, daß man einer Öffentlichkeit, die hauptsächlich aus Laien besteht, einen Strauß von Musikwerken bietet, von deren Wert man nicht von vornherein überzeugt ist. *Gerade die Volksmusik braucht eine klare verantwortungsvolle Führung, die sich das Recht zu führen aus der praktischen Sing- und Spielarbeit im Volke und mit dem Volke erwirbt.*

Der Auftakt brachte »*Neue Musik für die Jugend*«. Leider in ungekonnter Wiedergabe und mit unzureichenden Mitteln. Gerade für die Jugend sollte das Beste gut genug sein. Man wirft der Hitler-Jugend oft vor, sie brülle, hacke ab usw., woran das Fehlen fachlich ausgebildeter Führer schuld sei. Hier stand ein Schulchor unter Leitung eines Fachmusikers und sang, daß sich wiederum eine »zackige« HJ.-Schar dagegen wie ein Schulchor vorgekommen wäre. Die darauf folgende *Straßenkantate* von *Karl Thieme* wirkte durch ihre konstruktive Anlage unjugendlich. Die Kinderoper »*Johann, der muntere Seifensieder*« von *Paul Höffer* erinnerte dagegen wie ein Traum an die Brecht-

Weillschen Machwerke. Der Wert einer Musik für die Jugend liegt nicht nur darin, daß man sie mit jugendlichen Kräften ausführen kann, sondern in der jugendgemäßen Haltung und Gesinnung, die sie zum Ausdruck bringen muß. Auf die Aufführung der HJ.-Lagermusik von *Franz König* nach dem Text von *Eugen Friedrich Bartelmäs*, auf die man gespannt sein konnte, wurde wegen unzureichender technischer Mittel verzichtet.

»Neue Hausmusik«, künstlerisch ausgewählt, wurde dann mit Liebe musiziert. Sowohl *Erich Fischers »Neue deutsche Volkslieder«* wie auch *Paul Graeners »Löns-Lieder«* oder *Hugo Herrmanns* Zyklus aus *»Des Knaben Wunderhorn«:* »Frauen singen Kindern« sind im Grunde Kunstlieder, Lieder im Volkston, volkstümliche Lieder. *Armin Knabs »Alte Kinderreime«* für zwei Solostimmen und zwei Geigen standen im Mittelpunkt einer biedermeierlich-romantischen Stimmung, die diesem Konzert das Gepräge gaben. *»Neue Gemeinschaftsmusik«* ausschließlich von der Kunstmusik her zu sehen, widerspricht diesem Begriff, auch wenn *Wilhelm Maler* in seinen »Sing- und Spielmusiken« für gemischten Chor und Orchester versucht, das Volkslied in Kunstformen zu pressen. Das geht bis zu einer Grenze, aber dann wehrt sich das schlichte Volkslied gegen Vergewaltigungen, die ihm Kunstformen und -mittel wie Kanon oder linearer Kontrapunkt antun.

Hugo Herrmanns »Tagwerkgesänge« für fünfstimmigen Chor und Baritonsolo nach Übersetzungen aus Tagores »Gärtner« noch als Volksmusik anzusehen, verbietet eigentlich schon der Text, der stark ins Philosophisch-Betrachtende geht. Vom *Schwäbischen Singkreis* mit schönem Stimmklang und hoher Kultur gesungen, waren sie in ihrer weltabgewandt-beschaulichen Stimmung liebenswerte Beispiele von Hugo Herrmanns beseelter Chordeklamation, die an Schütz gemahnt.

Eberhard Ludwig Wittmers »Musik für Streichorchester 1934« weist einige gute Einfälle auf, die sich aber nie zu einem großen Bogen spannen und dadurch etwas kurzatmig wirken.

Weiter sang *Hans Grischkat*, Reutlingen, mit Unterstützung des Schwäbischen Singkreises *»Volkslieder der Zeit«* mit den Anwesenden. Unter Lieder der Zeit verstehen wir nicht Liedschöpfungen, die zufällig in den letzten Jahren entstanden sind, sondern die *unser* Wollen und *unsere* Haltung zum Ausdruck bringen. Daß wir die Einstellung von einem Singkreis, der ängstlich jegliches Braun in seiner Kleidung vermeidet, nicht ohne weiteres erwarten können, ist verständlich. Aber wenn man glaubt, daß die Lieder unserer Zeit identisch wären mit den Humanitätsschwärmereien der vergangenen Jahre (»Den Müttern«, Text von dem berüchtigten Kommunisten Ernst Toller), dann ist eine gelegentliche weltanschauliche Orientierung in der nationalsozialistischen Bewegung unbedingt anzuraten. Unsere Lieder sind nicht Ausdruck einer verschwommenen Menschheits-Beglückungsidee (»Brüder, zeigt auf unserer Erde Menschtum in dem schönsten Licht« oder »Sonnenwendfeier — Menschenliebe soll dein tiefster Sinn uns sein« aus »Sonnenwende« von *Karl Riedel*), sondern sie sind klare Bekenntnisse unseres völkischen Lebens.

Im Mittelpunkt der Tagung stand der Vortrag von *Rudolf Sonner: »Neue deutsche Volksmusik«*. Der Vortragende entwickelte ein Bild einer im Werden begriffenen Volkskultur, in der Musik nicht etwas für sich Bestehendes ist, sondern nur im völkischen Lebensraum seine Berechtigung findet. »Der Urquell der Musik fließt in der anonymen Tiefe des Volkes, in seinen Liedern, in seinen Tänzen. Im Schoße des Volkes wachsen die großen Künder der Musik, die nur groß sind, solange sie volksverbunden bleiben. Dann sind ihre Werke Geschenke an die Volksgemeinschaft und von dieser getragen.«

Daß das Problem der *»Neuen Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik«* nicht in Donaueschingen gelöst wurde, soll kein Vorwurf sein; denn es ist für alle, die mit Verantwortung

an diese Aufgabe, gute Unterhaltungsmusik zu schaffen, herangehen, das schwierigste. Allerdings vermißte man eine richtunggebende Grundhaltung im Programm. Hier stand Unwert neben Wert, vaterländischer Kitsch neben echter Volksmusik.
Die Heimatindustrie hatte Gelegenheit, sich im *Mundharmonika- und Handharmonika-Orchester* vorzustellen. Die Handharmonika kann, so lange man keine Opernparaphrasen darauf spielt, durchaus der Musizierfreude entsprechen, die wir mit der Unterhaltungsmusik verbinden. (Einen geglückten Versuch in dieser Richtung unternahm *Hugo Herrmann* in seinen »Spielmusiken für Handharmonika allein«). Aber es entbehrt nicht des Komischen, wenn ein Mundharmonika-Orchester mit tiefernstem Gesicht wie eine Artistengruppe »arbeitet«. Jeder Spieler hatte vor sich ein Tischchen, von dem er bei jedem Harmoniewechsel blitzschnell die dafür vorgesehene Mundharmonika griff. Dann donnerten Militärmärsche in den kleinen Raum, und man bedauerte nur, daß das Mandolinen- und Gitarren-Orchester (gegründet 1908) abgesagt hatte, denn dann wäre wirklich alles, was den Namen Volksmusik für sich beansprucht, vertreten gewesen.
Die Erfahrungen, die wir in Donaueschingen gewannen, lehren, daß der Aufbau von Volksmusik-Tagungen, die sich für die Laienmusik fruchtbar auswirken sollen, von folgenden Grundsätzen ausgehen muß:

1. Tagungen sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern wachsen als notwendige Führerausrichtung aus dem Leben unserer Bünde und Kulturorganisationen heraus.
2. Ein Führerkreis, der sich das Recht zu führen in praktischer Arbeit erworben hat, wählt für die Tagung das Musiziergut aus, das unserer Haltung entspricht. Da es für das Volk fruchtbar gemacht werden soll, darf es nicht nur von der Musik her gesehen werden, sondern von der Möglichkeit, es in das Leben unseres Volkes hineinzustellen als seinen gegenwärtigen Ausdruck.
3. In der Ausführung muß oberster Grundsatz sein: Für das Volk ist das Beste gut genug. Technisch und musikalisch einwandfreie Wiedergabe ist erste Voraussetzung.
4. Volksmusiktagungen müssen frei sein von geschäftlichen Bindungen, um zu verhindern, daß die Volksmusik eine willkommene Ausbeute wird. Sie dienen nicht einer Musikrichtung oder -sekte, sondern dem Volke.

ERGEBNISSE DER FORSCHUNGEN ÜBER DIE VERERBUNG UND VERANLAGUNG MUSIKALISCHER BEGABUNG

Von FRANZ FELDENS-ESSEN

Über die Vererbung rein körperlicher Merkmale bei Tieren und Pflanzen sind wir durch die ausgedehnten Forschungen, die sich seit Jahrzehnten auf diese Frage erstrecken, ziemlich eingehend unterrichtet. Der Tier- und Pflanzenzüchter ist heute in der Lage, durch die Kenntnis der Vererbungsgesetze Zuchtresultate zu erreichen, die er sich wünscht. Es sind im Tier- und Pflanzenreich nicht allein die körperlichen Merkmale, die seine Zuchtversuche bestimmen können, mit einiger Sicherheit lassen sich auch die Eigenschaften des Zuchtobjektes vorherbestimmen.

Literatur: »Die Vererbung der musikalischen Begabung« von Dr. J. A. Mjöen, Verlag A. Metzner 1934; »Zur Vererbung und Entwicklung der musikalischen Begabung« von V. Haecker und Th. Ziehen, Verlag A. Barth 1923; »Was ist Musikalität?« von Martha Vidor, Verlag C. H. Beck 1931.

Nicht ganz so weit ist man auf dem Gebiete menschlicher Vererbungsforschung. Wenn man auch hier die körperlichen Merkmale der Nachkommen bestimmen kann, so bleibt die Frage nach den Eigenschaften des Individuums offen, und das Problem — wie vererben sich die Eigenschaften und die Begabungen — stellt uns noch vor manche schwierige Aufgabe, wenn auch nicht verkannt werden soll, daß schon manche wertvolle Arbeit über die so überaus wichtige und interessante Frage bereits veröffentlicht worden ist. Die Schwierigkeit liegt einesteils in der komplizierten Struktur des Begriffs Eigenschaft und Begabung selbst, anderenteils in der Schwierigkeit, einen Maßstab für seelische Fähigkeiten zu finden. Schon bei der Frage, was ist künstlerische, technische, mathematische usw. Begabung, stoßen wir auf diese Schwierigkeiten. Wie lassen sich Begabungen in ein Schema bringen, an dem alle gemessen werden können? Spielen doch die verschiedensten Faktoren—Vererbung, Umwelt, Erziehung, Körperlichkeit—eine Rolle dabei.

Bleiben wir zunächst bei der Vererbung. Als eine meßbare Eigenschaft von Begabung hat sich durch die Forschungen die Musikalität erwiesen. Es gibt eine ganze Menge Abhandlungen über den Begriff Musikalität, angefangen bei Billroths bekanntem Buch »Wer ist musikalisch?« bis zu den neuesten Veröffentlichungen. Allein, solange man sich mit Definitionen und Charakterisierungen beschäftigt hat, ist man auf dem Gebiete nicht weitergekommen. Erst durch umfangreiche Messungen an Tausenden von Versuchspersonen und statistische Zusammenstellungen ist man dahin gelangt, gewisse Grundeigenschaften herauszuschälen, die als die Voraussetzungen der Musikalität angesprochen werden können. Hierhin gehören etwa die psychotechnischen Eignungsprüfungen, die seinerzeit *Arthur Jahn* vom Deutschen Musikerverband vorgenommen hat. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, auf den Verlauf der Prüfungen einzugehen, es sollen vielmehr die Ergebnisse aufgezeigt werden, zu denen die neueste Forschung gekommen ist.

Dr. Jon Alfred Mjöen vom Vinderen Biologske Laboratorium in Oslo hat sich die Aufgabe nach der Vererbung der musikalischen Begabung gestellt. Auch er geht von Messungen aus, die an vielen Versuchspersonen vorgenommen wurden. Um den Begriff der Musikalität auf jeden einzelnen Menschen anwenden zu können, geht er von »meßbaren psychischen Fähigkeiten aus«, die er Basaleigenschaften der Musikalität nennt. Wenn sich eine einfache Prüfung der Musikalität nach der melodiösen, harmonischen, rhythmischen und gedächtnismäßigen Seite hin zu erstrecken hat, dann ist hier der ganze Fragenkomplex auf etwa zwanzig solcher Grundeigenschaften erweitert. Um diese musikalischen Grundeigenschaften erkennen zu können, wird man folgende Fragen beantworten müssen: Tonhöhenerkennung, absolutes Gehör, Unterscheidungsfähigkeit für Tondistanzen, Melodiegedächtnis, Melodieeinheitsempfindlichkeit, Liedgedächtnis, Unterscheidungsfähigkeit für Dur und Moll, Analyse von Mehrklängen, Unterscheidung von Taktarten, Wiedergabe von Melodien, Singen von Unterstimmen u. a. m. Man sieht zum Teil die gleichen Fragen, die uns von den psychotechnischen Eignungsprüfungen her bekannt sind; nur daß Mjöen die Prüfungen umfangreicher gestaltet und nach Punkten bewertet.

Für seine Frage nach der musikalischen Vererbung war es notwendig, Eltern, Großeltern und Geschwister mit in den Fragenkomplex hineinzuziehen. Er unterscheidet zwei Klassen musikalischer Begabung, positiv-musikalische und negativ-musikalische Begabung, die mit Hilfe von Fragebogen und von Messungen ermittelt wird. Unter positiv-musikalischen Menschen versteht er die Individuen, die eine zweite Stimme halten können und eine hohe Bewertung in der Rangordnung erhalten haben. Auf Grund seiner Untersuchungen glaubt er folgende Hypothese aufstellen zu können:

1. Wenn *beide Eltern positiv-musikalisch* veranlagt sind, dann sind:
   a) sämtliche Kinder positiv-musikalisch, wenn alle vier Großeltern positiv-musikalisch veranlagt sind.

b) Negativ-musikalische Kinder können nur dann vorkommen, wenn sich auch unter den Großeltern negativ veranlagte nachweisen lassen.

c) Die Zahl der negativ-musikalischen Kinder nimmt zu mit der Anzahl der negativ-musikalischen Großeltern.

2. Wenn nur *einer der Eltern positiv-musikalisch* ist, dann ist:

a) im Durchschnitt die Hälfte der Nachkommen positiv veranlagt.

b) Überwiegen unter den Großeltern die positiv-musikalischen, überwiegt auch die Zahl der positiv-musikalischen Enkel, überwiegen die negativ musikalischen Großeltern, so überwiegen auch die negativ-musikalischen Enkel.

c) Die Anzahl der negativ-musikalischen Kinder nimmt zu mit der Anzahl der negativ-musikalischen Eltern.

3. Ehen, wo *beide Eltern negativ* sind, wurden spärlich vorgefunden. In den Fällen, wo auch alle vier Großeltern negativ, waren auch sämtliche Nachkommen negativ.

Soweit die Ergebnisse Dr. Mjöens. Etwas weiter zurück liegt eine gründliche Arbeit »Zur Vererbung und Entwickelung der musikalischen Begabung« von *V. Haecker* und *Th. Ziehen*, die in der »Zeitschrift für Psychologie« und auch als Sonderdruck erschien. Die Autoren kommen in ihren Untersuchungen zu folgenden Ergebnissen. Es können bei der komplizierten Materie nur kurze Andeutungen gegeben werden, und der stärker Interessierte muß auf die Schrift selbst verwiesen werden. Um die Darstellung zu erleichtern, sind einige Zeichen notwendig, so bedeutet †† sehr ausgeprägt, d. h. ungewöhnlich musikalisch; † ausgeprägt musikalisch, μ etwas musikalisch; — nicht musikalisch; = absolut unmusikalisch. Es können bei den Eltern nun folgende Fälle eintreten: 1. gleichartig positiv begabte Eltern $\frac{\dagger\dagger}{\dagger\dagger}\ \frac{\dagger}{\dagger}\ \frac{\mu}{\mu}$, 2. gleichartig negativ begabte Eltern =, $\equiv$, 3. ungleichartig begabte Eltern $\underline{\dagger}$, $\underline{\dagger\dagger}$, $\underline{\underline{\dagger\dagger}}$, und 4. können wir noch den Unterschied festhalten, wer von den beiden Eltern positiv ist, also patropositiv $\underline{\underline{\dagger\dagger}}$, $\underline{\dagger\dagger}$, $\underline{\underline{\dagger}}$, $\underline{\dagger}$ oder matropositiv $\overline{\overline{\dagger}}$, $\overline{\dagger\dagger}$, $\overline{\overline{\dagger}}$, $\overline{\dagger}$.

Nach diesen kurzen Zeichenerklärungen sei aus den Ergebnissen folgendes mitgeteilt

In Ehen, in denen *der eine Teil positiv und der andere negativ* veranlagt ist, namentlich in den Ehen, in denen der mütterliche Teil positiv ist, überwiegen die männlichen †† Nachkommen stark die weiblichen.

In Ehen, in denen *der mütterliche Teil positiv* veranlagt ist, sind die † weiblichen Nachkommen stärker als die männlichen.

Bei *ungleichartig begabten Eltern* ist die positive Belastung wirksamer als die negative. Bei weiblichen Individuen zeigt sich seltener †† Veranlagung, sie vererben sie aber, »wenn auf Grund besonderer Momente eine solche vorliegt in besonders wirksamer Weise, und zwar auf das empfänglichere bzw. entfaltungsfähigere männliche Geschlecht« (bezieht sich zunächst nur auf ungleich begabte Ehen).

»Fälle, die mit dem *Mendelschen Vererbungsmodus* absolut unvereinbar wären, haben sich nur in ganz verschwindender Zahl gefunden«, die sich schließlich auch noch erklären lassen durch Fehler und Irrtümer bei den Berichten usw.

In *gleich begabten positiven Ehen*, also $\frac{\dagger\dagger}{\dagger\dagger}, \frac{\dagger}{\dagger}$ kommen etwa 40 Prozent †† und fast 40 Prozent † Nachkommen vor, etwas musikalische sind spärlich, — und auch = fehlen nicht.

In *gleich begabten negativen Ehen* also =, $\equiv$ ergaben sich auffälligerweise relativ viele † und auch †† Nachkommen.

Von den interessanten Ergebnissen seien noch einige allgemeiner Art genannt. »Die musikalische Entwickelung kann der sprachlichen vorangehen.« »In manchen Fällen

scheint die musikalische Veranlagung erst gegen Ende der Pubertät manifest zu werden.« »In stark positiv belasteten Fällen tritt die musikalische Begabung besonders früh zutage.«

Die *Doppelbegabungen* erfahren auch hier wieder eine Beleuchtung, denn nach den Ergebnissen besteht beim männlichen Geschlecht eine Korrelation zwischen musikalisch-zeichnerischer Begabung, eine noch größere zwischen musikalisch-dichterischer; beim weiblichen Geschlecht sind diese Beziehungen unsicher, zeichnerisch rezeptive Begabung scheint beim weiblichen Geschlecht gegenüber dem dichterischen zu überwiegen. Durch diese Feststellungen fällt neues Licht auf die in der Musik so häufig vorkommende Doppelbegabung. Es seien hier nur einige bekannte Fälle genannt und das Aufspüren der Voraussetzungen wird gewiß diesen Thesen recht geben: *R. Wagner:* Musik, Dichtung, Gesamtkunstwerk; *Peter Cornelius:* Musik und Dichtung (Barbier); *E. T. A. Hoffmann:* Dichter, Musiker, Maler (Oper Undine); *Albert Schweitzer:* Musiker, Arzt, Schriftsteller (Bach-Buch), Philosoph; *C. L. Schleich:* Chirurg, Maler, Musiker, Dichter. Man wird generell die lange Reihe der Dichterkomponisten der Wagner-Nachfolge dazuzählen können, u. a. *Busoni* und *Pfitzner.*

Doch verlassen wir die Frage und kehren zum Schluß noch einmal zur musikalischen Veranlagung und Vererbung zurück. Sicherlich wird die Forschung noch weiter vordringen müssen, wenn die Beweise endgültig sein sollen, wenn aus Hypothese These werden soll. Zwei Fragen kristallisieren sich aber schon heute aus dem Fragenkomplex heraus: 1. Welche Rolle spielt die Umwelt bei der Bildung der Musikalität, ist Vererbung nun alles, oder hat auch die Umgebung bestimmenden Anteil daran? 2. Hat die Musikerziehung, die Erziehung überhaupt, ausgespielt, kann nun alles der zwangsläufigen Entwickelung des ererbten Talentes überlassen bleiben? Man wird diese Frage schon jetzt verneinen können, doch sei sie hier zurückgestellt.

SS.-KONZERTE

Von OSCAR VON PANDER-MÜNCHEN

Die Schutzstaffel der NSDAP., Oberabschnitt Süd, hat Mitte November in München ein großes Konzert gegeben, das als Auftakt zu weiterer kultureller Betätigung der SS. eine programmatische Tat von unübersehbarer Bedeutung genannt werden kann. Es ist das erste öffentliche und gleichzeitig grandiose *Bekenntnis der SS. zur Kunst,* eine Kundgebung dafür, daß der totale Staat die in den letzten Dezennien manchmal bittergefühlte Grenzlinie zwischen Politik und Kultur nunmehr aufgehoben hat und sich selbst vollkommen in den Dienst einer breiten nationalsozialistischen Lebensgemeinschaft stellen will, die alles umfaßt, was dem Boden unseres Volkes entsprossen ist. Für den, der den Charakter der SS. wissend und gefühlsmäßig erfaßt hat, ist dies nichts Überraschendes. Tatsächlich hat sich nur der Aufgabenkreis der Kampfestruppe etwas erweitert. Die SS., die immer in der vordersten Linie für die Ideale unseres Volkstums rang, kann nun, nach endgültig erfochtenem Sieg, sich auch den geistigen Bestrebungen tatkräftiger zuwenden, als dies während der bisherigen unruhigen Entwicklungsjahre der nationalsozialistischen Bewegung möglich war. Im Lärm der Waffen schweigen bekanntlich die Musen. Aber aus hartem Streit zurückgekehrt, kann der Kämpfer schon zeitweise das Schwert ruhen lassen und die lang entbehrte Leier stimmen. Und daß der politische Soldat gleichzeitig auch Träger und Förderer der schönen Künste und Wissenschaften sein will, das hat die Münchener SS. mit ihrem prachtvoll gelungenen ersten Abend in der Tonhalle gezeigt. Es wurde ausgeführt in dem mit Lorbeer und Fahnen reichgeschmückten Saal in Anwesenheit vieler Leiter des politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens.

Siegmund von Hausegger, der das Konzert leitete, und die Münchener Philharmoniker hatten ihren großen Tag, spielten mit Hingabe und wurden stürmisch gefeiert. *Franz Völker,* der Meistertenor, entzückte und beglückte alles mit dem Glanz und dem wundervollen Timbre seines köstlichen Organs. Die Vortragsfolge war von symbolhafter Bedeutung für diesen besonderen Anlaß: Wagner und Bruckner. Der Bayreuther Meister, als einer der ersten und bedeutendsten Wegbereiter der deutschen Umwandlung und einer der kühnsten Künder des Dritten Reiches, war vertreten mit dem »Holländer«-Vorspiel (das großartig plastisch gespielt wurde), der Gralserzählung und Stolzings »Am stillen Herd«. Und Bruckners gewaltige »Siebente«, die man seine »Eroica« nennen könnte, ist heldisch nicht nur in der Haltung des ganzen Werkes, sondern auch in der Trauermusik des langsamen Satzes der Beethovenschen »Dritten« verwandt: auch sie hat die Klage um den Tod des Helden — hier auf Richard Wagner bezogen — zum Vorwurf. Die Aufführungen waren vorbildlich; Völker gab noch eine Reihe Lieder zu. Es war ein auch künstlerisch besonders schöner Abend.
Bemerkenswert ist dabei folgendes: Mit diesem Konzert ist eine Reihe von weiteren Veranstaltungen der SS. auf kulturellem Gebiet eingeleitet worden, die vielleicht berufen sind, in Bälde eine wichtige Rolle im musikalischen Leben Deutschlands zu spielen. Bei der allgemeinen Stockung und Flauheit des Konzertbetriebes aus privater Initiative wird man einen kräftigen Auftrieb von dieser Seite nur begrüßen. Auch nach dem wohlgelungenen Anfang kann man allerdings die Entwicklungsmöglichkeiten dieser Sache in allen Folgen ihrer Auswirkung noch nicht übersehen. Aber zweifellos darf man *für die Musik* etwas dabei erwarten. Im Grunde ist es eine Selbstverständlichkeit, daß dieser ausgelesene Machtfaktor für das bedeutendste Kulturgut des deutschen Volkes, die Musik, sich auch aktiv einsetzt. Denn mit der Übernahme der Rechte hat der totale Staat auch die Verantwortung für kulturelle Dinge auf sich übertragen und mit dieser gewaltigen Verpflichtung die Ausdehnung seiner Wirksamkeit außerordentlich erweitert. Heute gibt es kein Mäzenatentum mehr und keine »gesellschaftlichen« Verbindungen, die wie früher in der Lage wären, aus ihren damals reichen Mitteln heraus die Unterstützung der Kunst sich zur Aufgabe zu machen. Als eine Vertreterin des Staates hat die SS. gezeigt, daß sie sich der Berufung zu dieser neuen Betätigungsart wohl bewußt geworden ist. Welch ein Verdienst könnte sie sich erwerben durch die Aufführung der vielen vernachlässigten Werke unserer Meister oder gar durch ein mutiges Eintreten für noch unbekannte begabte deutsche Komponisten! Der Erfolg des Eröffnungskonzerts ist nicht ausgeblieben. Die SS. kann ihren ersten Abend als einen hervorragend glücklichen Anfang verzeichnen. Er möge als hoffnungsvoller Auftakt zu ihrer weiteren kulturellen Wirksamkeit gelten!

Hier spricht die Hitler-Jugend:

KASSELER MUSIKTAGUNG DER HITLER-JUGEND

VERANSTALTET VON DER REICHSJUGENDFÜHRUNG IN ZUSAMMENARBEIT MIT DER REICHSAMTSLEITUNG DER NS.-KULTURGEMEINDE ABT. JUGENDGRUPPE

Um es vorweg zu sagen: es gab hier in Kassel keine Welturaufführung, keine Sensation, es wurden keine Blumensträuße verteilt und es gab keine großartigen Pressekritiken. Wer darin eine Fehlanzeige sieht und nun glaubt, man müsse alle Hoffnung auf einen »Fortschritt« begraben, der möge hier nicht weiter lesen. Und doch mag es für einige,

die noch die Konzertsaalskandale vergangener Jahre in den Ohren haben, eine Sensation sein, wenn ein Kreis von jungen Musikern drei Tage lang singt und musiziert, ohne über das Gesungene und Gespielte in eine Debatte auszubrechen. Gewiß brauchten auch keine Blumensträuße verteilt zu werden, denn Musik-Ausführende und -Hörende waren hier die gleichen. Und ein musikalischer Fortschritt war insofern zu verzeichnen, als die meisten Lieder und Spielstücke nicht eine Auslese aus vergangenen Jahrhunderten darstellten, sondern unmittelbar aus dem Erlebnis unserer Volkwerdung stammten.
Die Kasseler Musiktagung der HJ. kann nicht nur vom Standpunkte der Musikkritik sehen und bemessen werden. Sie hatte sich die Aufgabe gestellt, zum ersten Male seit Bestehen der Hitler-Jugend, die Musikwarte größerer Einheiten in einem gemeinsamen Lager zusammenzuführen. Außerdem hatten sich Vertreter des Lehrerbundes und der Studentenschaft, die in der Jugendmusikarbeit stehen, eingefunden. In Rückschau über die bisherige Arbeit, in Referaten und in gemeinsamen Singen und Spielen sollten sich die Richtlinien ergeben, nach denen in Zukunft die Musizierformen der Jugend maßgebend gestaltet werden.

Wenn sich hier in der Jugendherberge am Tannenwäldchen etwa 70 Jungen und Mädel aus allen Gauen Deutschlands mit Instrumenten bepackt einfanden, dann war auch klar, daß mit ihnen auch die verschiedensten Musik-Anschauungen und -Richtungen einzogen. Daß aber die anfängliche Kampfstimmung bald einer gemeinsamen Ausrichtung wich, wurde durch die Tatsache möglich, daß alle aus der praktischen Arbeit mit der Jugend kamen. Ob Privatmusiklehrer oder »Dorfmusik-Papst«, Studienreferendar oder Schulungsleiter, alle versahen sie neben ihrer beruflichen Tätigkeit ihren Dienst als Sing- und Spielscharleiter und als Musikwarte innerhalb der Formationen. Wenn der größte Teil aus Berufsmusikern bestand, dann beweist das sowohl Idealismus und Glauben an die Mission, die die Musik heute in unserem Gemeinschaftsleben erfüllen muß, als auch die Tatsache, daß zur Führung der Laienmusik das Können mit entscheidend ist. Während der Tagung kam immer wieder zum Ausdruck, daß die Arbeit mit den musikalisch völlig Ungeschulten neben einer Befreiung aus der fachlichen Enge zugleich neue Anregungen gibt. Vor allem gewährt diese Tätigkeit in der Formation auch die innere Berechtigung, Lied und Spiel als notwendige Bestandteile unseres neuen Lebensinhaltes anzusehen. Für die Jugend ist ein Heimabend nicht mehr denkbar, ohne daß man dabei gemeinsam singt und spielt, ist die öffentliche Feier nicht möglich, ohne Mitwirkung einer Spielschar, eines Fanfaren- oder Spielmannszuges. Diese überall entstandene lebendige Beziehung zur Musik zu fördern und in die rechte Bahn zu leiten, ist die Aufgabe einer Reihe junger Musiker, die den Formationsführern helfend und beratend zur Seite stehen. Sie dienen damit nicht einer beziehungslosen »Musikpflege«, sondern der Vertiefung des lebendigen Lebens.

Den Auftakt des Lagers bildete nach der Begrüßung des Lagerleiters *Wolfgang Stumme* der Gemeinschaftsempfang einer *Erntekantate* von *Heinrich Spitta* nach Worten von *Hermann Roth*, die der Breslauer Jugendfunk sandte. Sie stellt einen Versuch dar, das Brauchtum der Ernte aus unserem Erleben heraus zu sehen und neu zu gestalten. Deswegen war von vornherein auf überlieferte, zum Teil nicht mehr lebendige Brauchtumsformen verzichtet. Die Kantate geht vom äußeren Bild des Erntevorgangs aus, der seinen Abschluß und Höhepunkt in gemeinsamer fröhlicher Feier findet. Mitten in das tanzfrohe Geschehen der dankerfüllten Bauern tritt der Tod mit mahnender Stimme: »Mein ist die Ernte, die ihr gesät!« Der Frohsinn der Bauern vertieft sich im gemeinsamen Dank an die göttliche Allmacht, die das Land in Eis erstarren läßt, die aber auch im ewigen Wechsel den erlösenden Frühling sendet. Das Werk schließt mit dem Bekenntnis zur Arbeit, zur deutschen Erde und zum unsterblichen Leben. Die Musik deutet in Einzel- und Chorgesängen das Geschehen aus, leitet aber ihre Sprache besonders in den Bauernchören vom Volksliede her.

Am Abend fand sich alles zusammen, um gemeinsam neue Lieder zu singen, die aus der kämpferischen Haltung der Jugend entstanden sind. Lieder wie »Auf hebt unsere Fahnen« von *Sotke*, »Erde schafft das Neue« von *Spitta* oder »Horch auf Kamerad, die Trommel ruft« von *Baumann* brauchen in der Hitler-Jugend nicht »gepflegt« zu werden, sondern sind ihr Aufruf, ihr Ausdruck, ihr Dienst.

Der Morgen begann mit Sport und Flaggenhissung durch Lied und Fanfarenruf. Aus den Instrumentalisten bildeten sich dann einzelne Spielgruppen, die sich die für ihre Besetzung passenden Musizierstücke erarbeiteten. Ziel für jede Gruppe war, ihr Bestes im Rahmen einer gemeinsamen fröhlichen Abendfeier zu geben. Blockflöten-Tänze von *Fischer* und *Praetorius*, kleine Spielstücke von *Mozart* und *Haydn* oder die österreichischen Bauernmusiken für Flöten, Geigen und Laute sind von Laienspielgruppen durchaus ausführbar. Sie sind im besten Sinne Unterhaltungsmusik, nicht im Sinne von süßlicher Schlagsahne, die man genießt, sondern im Sinne einer gesunden Volksmusik, an der alle fröhlich mittun.

Damit war auch die Frage: Spielgruppe oder Jugendorchester angeschnitten, die in einem Referat ausführlich Antwort fand. Jugendorchester sind nach ihrer Besetzung, Auswahl der Literatur und Haltung, Nachahmungen der Berufsorchester, die ausschließlich für den Konzertbedarf musizieren. Die Spielgruppe erwächst aus dem Leben einer Gemeinschaft, sie arbeitet nicht für die Öffentlichkeit, sondern dient wieder der Gemeinschaft. Sie geht aus vom Singen und kommt so zum Instrumentalspiel. Sie vergreift sich nicht an den großen Werken unserer Meister, die sie berufenen Händen überläßt, sondern erarbeitet sich das Musiziergut, das im Inhalt und in der Ausführung ihr gemäß ist. Damit ist die Spielgruppe die Form, die der Spielfreude der Jugend innerhalb ihres Eigenlebens Ausdruck zu geben vermag. Während die Spielmanns- und Fanfarenzüge der Hitler-Jugend durchaus jugendgemäße Musizierformen sind, bilden die Musikzüge in Besetzung und Auswahl der Literatur in den meisten Fällen unvollkommene Nachahmungen von ähnlichen Einrichtungen der Reichswehr, SA.- oder SS.-Potpourris, Paraphrasen und Märsche bilden allzu oft den eisernen Bestand ihres Repertoires. Diese Erstarrung zu lösen und auch diese Form mit neuem Leben zu erfüllen, ist dringliche Aufgabe der nächsten Zeit. Die Notwendigkeit der Lösung dieser Frage wird aus folgender Einstellung deutlich. Ein Musikzugführer der HJ. antwortete auf die Frage, ob er nicht auch einige Volkslieder im Repertoire hätte: »Nein, so etwas spielen wir nicht.« Dabei muß zugegeben werden, daß das Feld der für die Jugend geeigneten Blasmusik-Literatur noch kaum bestellt ist. Hier ist Aufgabe und Arbeit für unsere jungen Musikschaffenden.

Auch das Gebiet der neuen Chormusik, die nicht verschwommener Klang ist, sondern in klarer Sprache unserem Wollen Ausdruck verleiht, die nicht betrachtet, sondern verkündet, steht vor neuen Aufgaben. *Hermann Grabners* Fackelträgerlieder, Chöre aus *Spittas* »Deutsches Bekenntnis« oder *Hermann Simons* Chorzyklen »Arbeiter, Bauer und Soldat«, »Choräle der Nation«, sind bereits Anfang und Wegweisung.

Den Abschluß bildete ein improvisierter »*Offener Abend*« mit der Gemeinde des Städtchens Groß-Amerode, dicht bei Kassel gelegen. Zur Werbung mußte ein kleiner Trick helfen. Auf großen Plakaten stand überall zu lesen: Großes Konzert der Hitler-Jugend. Das zog. Der Saal war zum Bersten voll. Zur großen Verwunderung des Publikums saß dann die aus den Teilnehmern des Kasseler Lagers gebildete Spielschar nicht auf der Bühne, auf der es seine ortsansässige Hitler-Jugend bemerkte, sondern mitten unter ihm im Saal. Gemeinsam mit den Anwesenden wurden einige neue Lieder gesungen und musiziert, so daß die allgemeine Verwunderung bald einer fröhlichen Stimmung wich. Der Abend fand seine Zusammenfassung in der Rede des Bürgermeisters, der in einfachen Worten alles das zum Ausdruck brachte, was jeder im gemeinsamen Gesang gespürt hatte: »Nicht mehr Musik über dem Volk, sondern Musik mitten im Volk.«



Phot. S. Enkelmann, Berlin

PALUCCA



GERTRUDE ENGELHART



KLAVIANO
das neue Volksklavier der Firma Ferd. Manthey

Für die Teilnehmer der Kasseler Tagung wurde an diesem Abend deutlich, daß alle schönen Worte und Theorien über Volksmusik wertlos sind, wenn sie nicht ihre praktische Probe mitten im Volk bestehen. Viele Fragen sind noch ungelöst. Daß aber der Weg, den nun jeder in seinem Arbeitsfeld weitergehen muß, richtig begonnen ist, bewies dieser letzte Abend in singender Gemeinschaft mit dem Volke.

Helmut Majewski

NEUE MUSIK IM RUHRGEBIET

JOSEPH HAAS: »DAS LEBENSBUCH GOTTES« IN ESSEN

Des süddeutschen Musikers *Joseph Haas'* Schaffen steht ganz im Bann der nachromantischen Tradition; seine musikalische Sprache findet, auch in dem neuen Werk, dem Oratorium »*Das Lebensbuch Gottes*«, nicht zu entscheidend neuen Formulierungen. Daß gleichwohl dieses Werk eine lebendige Beziehung zum Heute gewinnt, findet daher nicht eigentlich im rein Musikalischen, in den melodischen und harmonischen Mitteln, seinen Ausdruck, sondern in der Art, wie diese Mittel eingesetzt werden. Gemeint ist die ad-libitum-Faktur der Partitur; sie erscheint durchaus nicht als äußere Maßnahme allein, durch die Variabilität der Besetzung im Chor-, Solo- und Orchesterpart den verschiedensten Aufführungsmöglichkeiten entgegenzukommen, sondern sie empfängt ihren besonderen Sinn aus der Idee des »*Volksoratoriums*«, deren Verwirklichung Haas hier noch bewußter als in der »Heiligen Elisabeth« nachgeht. Der Verzicht auf eine genaue Festlegung der Reproduktion deutet über das rein Technische hinaus auf eine veränderte schöpferische Haltung, die nicht mehr aus dem Streben nach verbindlich-einmaliger Endgültigkeit individualistischen Gestaltens den Anspruch auf die »werktreue« Vorführung festgelegter musikalischer Zusammenhänge erhebt, sondern die in Art der alten Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik (»zu singen oder zu spielen auf allerlei Instrumenten«) an der endgültigen Gestaltung des Werkes auch den Nachschaffenden (und ideell auch den Hörer, das Volk) beteiligt. Durch diese willensmäßige Durchdringung mit der ethischen Idee des »Volksoratoriums« empfängt auch die in ihrer klanglichen Erscheinungsform ganz traditionsverhaftete Musik, die Einfachheit der Melodik, die Schlichtheit der Harmonik, die Volkstümlichkeit des Ausdrucks, eine neue Sinngebung. Allerdings stellt die ad-libitum-Faktur erhöhte Forderungen an die Kraft des Substantiellen, des reinmusikalischen Kerns, denen Haas nur selten ganz nachzukommen vermag.
Noch in anderer Hinsicht wird dieser ad-libitum-Charakter, so wichtig und richtig er im Sinne neuer Gemeinschaftsmusik und echter Gebrauchsmusik erscheint, zur Gefahr für die Gesamtform. Haas ist ein Meister des Liedes und der kleinen Form. Auch in diesem Werk sind die kleinen Sinnsprüche und geistlichen Lieder, die Haas aus dem lyrischen Werk des Angelus Silesius zu einem Buch vom Leben Gottes zusammenfügte, musikalisch zu fein ziselierten Kleinformen ausgewertet, zu knappen einstimmigen Sätzen des »Chores der Wissenden«, zu kurzen, meist strophischen Liedern des vierstimmigen »Chors der Gläubigen« oder der beiden Solopartien (der »wissenden« und der »gläubigen Seele«), zu kleinen Wechselgesängen zwischen den einzelnen Gruppen, unterbrochen schließlich durch sechs Choralphantasien des im übrigen sehr sparsam eingesetzten Orchesters. Zweiunddreißig solcher Einzelnummern, deren jede kaum mehr als drei Minuten währt, müssen jedoch auf die Dauer von zwei Stunden ermüden. Es fehlt eine große, vereinheitlichende Linie, die das Mosaik der vielen Kleinformen zu einem überzeugenden Ganzen, zu einer zielstrebigen großformalen Anlage zusammenschließt, die durch Steigerung und Akzentverteilung dem Gesamtorganismus Rückgrat und Gliederung verleiht. Hier könnten vielleicht die vom Komponisten selbst vorgeschlagenen Kürzungen und Auslassungen sich günstig auswirken; auch Einzelaufführungen der drei Abschnitte »Menschwerdung«,

»Passion« und »Verklärung«, in die das Werk zerfällt, dürften von geschlossenerer Wirkung sein. Durch eine solch stärkere Zusammenraffung oder Beschränkung auf Einzelausschnitte würde vielleicht auch die Gleichförmigkeit des Stimmungsmäßigen behoben werden können. Denn so feinsinnig Haas Lyrisch-Elegisches auszusprechen weiß, so sehr gebricht es ihm an kraftvollem, unbedingt zwingendem Ausdruck.

Auch bei der Essener Uraufführung — trotzdem diese geeignet war, das Werk ins beste Licht zu rücken — vermochte daher das »Lebensbuch« mehr nur durch die Feinheiten des Einzelnen, als durch überzeugende Einheit des Ganzen zu wirken. Die Aufführung, die im festlichen Rahmen der Essener Landestagung der Reichsmusikkammer stattfand, war von *Johannes Schüler* aufs sorgfältigste vorbereitet und erfüllte im reibungslosen Zusammenwirken aller Faktoren, des städtischen Musikvereins und Opernchors, des städtischen Orchesters und der beiden Solistinnen: *Mia Neusitzer-Thönissen* (Sopran) und *Anni Bernards* (Alt) durch die Intensität des verinnerlichten Ausdrucks und die reine Klangschönheit alle Möglichkeiten, die das Werk der Interpretation offenhält, so daß den Mitwirkenden wie dem anwesenden Komponisten gleich herzliche Ehrungen zuteil wurden.

ERNST PEPPINGS »90. PSALM« IN BARMEN

Die äußere Anerkennung, die *Ernst Pepping* vor kurzem durch die Berufung an die Kirchenmusikschule zu Berlin-Spandau zuteil geworden ist, findet ihre innere Berechtigung in einem kompositorischen Schaffen, das abseits von aller Stilmode um die persönliche Gestaltung des eigenen starken Ausdruckswillens ringt. Wie heute nur wenige weiß Pepping eine echt vokal empfundene und erfundene Chormusik zu schreiben. Mochte in seinen bisherigen chorischen Werken, in der »Choralsuite« und der »Kleinen Messe« etwa, sein ausgesprochenes Streben nach einer konsequent linearen Polyphonie ihn manchmal zu gewissen Konstruiertheiten verleitet haben, in seinem neuen, 1934 entstandenen Werk, dem *90. Psalm,* hat er sich zu einem gereiften, geläuterten a-cappella-Stil von hoher Gültigkeit durchgerungen. Man geht nicht zu weit, wenn man diesen Psalm als eines der wesentlichsten Chorwerke unsrer Zeit herausstellt; es gibt eindringliche Kunde von einem Stilwillen, den man als den heute verpflichtenden erkennen möchte. Zur technischen Meisterschaft, die Pepping schon früh eignete, treten hier eine geistig-seelische Durchdringung des Wortgehalts mit dem Musikalischen und eine Ausgewogenheit der Formkräfte zwischen gefestigtem Insichruhen und fließender Gelöstheit, die des Dreiunddreißigjährigen Werk als den einstweiligen Höhepunkt seines Schaffens erscheinen lassen. Die sechs ausdrucksvoll deklamierenden, ruhig hinströmenden Stimmen verbinden sich gleichermaßen zu logischem polyphonen Liniengewebe wie zu einem stärker als früher sich bindenden Klang. Es wäre nur zu wünschen, daß die recht erheblichen chortechnischen Schwierigkeiten der Verbreitung des Werks nicht hinderlich sein möchten. Der *Barmer Bachverein* der mit der Uraufführung dieses Psalms die Feier seines zwanzigjährigen Bestehens beging, bewältigte all diese Schwierigkeiten in einer restlos gelungenen, sauber gefeilten, schwankungslosen Interpretation.

KLUSSMANN UND TRENKNER IN DUISBURG

Den zwei wertvollen neuen Werken von Rózsa und Wolfurt, die *Otto Volkmann* im 1. Duisburger Sinfoniekonzert zum ersten Erklingen gebracht hatte, ließ er im zweiten und dritten Konzert zwei weitere Uraufführungen von geringerer Überzeugungskraft folgen. *Ernst Gernot Klußmanns »Hymne«* nach Worten Hölderlins für gemischten Chor und Orchester findet nicht aus dem Bereich spätromantischer Ausdrucksmusik heraus zu starker, eigenpersönlicher Diktion, wie es Klußmann in seiner auf dem Niederdeutschen Musikfest uraufgeführten c-moll-Sinfonie gelungen ist. Die Thematik ist nicht frei von Konstruiertheit, die ungemein farbige orchestrale Faktur überschattet zu sehr den

Chorsatz. Immerhin gebietet die Sicherheit und Solidität des kompositorischen Könnens E. G. Klußmanns hohe Achtung, zumal im Vergleich mit dem anderen, durch Volkmann zur Uraufführung gebrachten Werk, den »*Orchestervariationen über ein Thema aus der Zauberflöte*« von *Werner Trenkner*. Die ungleichwertigen musikalischen Abwandlungen, die Trenkner hier zum Thema der Papageno-Arie »Ein Mädchen oder Weibchen« liefert, erscheinen durch den Mangel an innerer Logik und disziplinierter Formung und durch die Dürftigkeit der variativen Einfälle weniger als sinnvolle Variationen, denn als musikalische Randglossen, die sowohl zueinander wie zum Thema keine innere Beziehung haben. Der Erfolg, den das Werk bei einem Teil des Publikums erzielte, und der Volkmann zu einer Wiederholung ermutigte, müßte unverständlich bleiben, wollte man nicht das sich trotz allem siegreich durchsetzende Mozart-Thema und die schöne Aufführung durch das Duisburger Orchester dafür in Rechnung stellen. Zur eigentlichen Musik kehrte man dann zurück mit dem f-moll-Klavierkonzert *Chopins*, das *Eduard Erdmann* mit vollendeter Spielkultur erstehen ließ, und der II. Sinfonie *Borodins*, mit deren kraftvoll-farbiger Wiedergabe *Volkmann* des 100. Geburtstages des russischen Komponisten gedachte.

Wolfgang Steinecke

JAHRESBILANZ DES »BERUFSSTANDES DEUTSCHER KOMPONISTEN«

Bekanntlich wurde im Anschluß an die Einrichtung der Reichsmusikkammer vor einem Jahr auch der »*Berufsstand der deutschen Komponisten*« als erste ständische Vertretung der Musikschöpfer ins Leben gerufen. Über das, was seither innerhalb dieser Organisation an neuer Aufbauarbeit verrichtet werden konnte, gab die erste Jahresversammlung der Komponisten im Landwehr-Kasino zu Berlin Aufschluß. Nach kurzen einleitenden Worten von *Richard Strauß*, der zu friedlicher Zusammenarbeit im Sinne der neuen Staatsführung ermahnte, wurde in einer Reihe von Referaten eine ausführliche Übersicht über die wirtschaftliche Situation der Stagma gegeben, die als durchaus erfreulich anzusehen ist. Die Einnahmen bewegen sich in aufsteigender Linie, der Unkostenetat konnte trotz der Einstellung neuer Kräfte wesentlich verringert werden, in der Hauptsache wohl dadurch, daß das nutzlos hinausgeworfene Geld für aussichtslose Prozesse eingespart wurde. Von den vor einem Jahr übernommenen 20 000 Prozessen des Musikschutzverbandes werden gegenwärtig nur noch 2500 geführt. Die Zusammenarbeit mit der *Reichsmusikkammer* wurde als sehr zufriedenstellend geschildert. Interessant ist, daß sich die Musikkammer an den Berufsstand mit dem Ersuchen gewandt hat, ihr förderungsbedürftige Komponisten nachzuweisen unter Angabe, wo die Werke der Betreffenden verlegt sind (!). Aus dieser Anfrage geht hervor, daß die Musikkammer über die tatsächliche Lage nicht recht im Bilde ist, denn wenn ein Komponist erst verlegt wird, sorgt dann schon der Verlag dafür, daß er gefördert wird. — Es wurde ferner mitgeteilt, daß *Gerd Kärnbach* aus seiner bisherigen Stellung ausgeschieden ist, um einen anderen kaufmännischen Posten zu bekleiden, wobei etwaige Gerüchte dementiert wurden. Nicht ganz gelang dieses im Falle des Dr. *Julius Kopsch*, dessen fristlose Entlassung mit »nicht mehr ausreichenden Erfolgen« nur unvollkommen begründet wurde. Im übrigen vernahmen die Komponisten mit Vergnügen, daß die Einnahmen des Stagma dieses Jahr auf sechs Millionen geschätzt werden und daß sogar eine Altersrente unter gewissen Voraussetzungen an die Komponisten gewährt werden kann. Die ordentliche Mitgliedschaft innerhalb des Berufs-

standes kann künftig nur der erwerben, der ausreichende kompositorische Nachweise geliefert hat — was eigentlich selbstverständlich ist, ebenso wie die Tatsache, daß von den gegenwärtig eingetragenen 2500 Komponisten der größere Teil eigentlich keinen Anspruch auf diesen Titel erheben darf, jedenfalls nicht im Sinne des Berufsstandes.

Ernst Schliepe

BOTHO SIGWART

EIN SCHATTENRISS

Zunächst ein Stück Vorkriegsgeschichte. *Botho Sigwart*, eigentlich *Sigwart Botho Graf zu Eulenburg*, entstammt einem Geschlecht, das durch enge Beziehungen zum Wilhelminischen Hofe, insbesondere aber auch durch die Pressecampagne eines destruktiven Journalismus, in aller Welt bekannt geworden ist. Diese »Zeitchronik«, die mit Musik nichts zu tun hat, kann an diesem Ort übergangen werden. Es genügt zu wissen. daß Botho Sigwarts Vater Kunstamateur, Dichter von »Skaldengesängen«, einer Lyrik altnordischer Einstellung, gewesen ist. Botho Sigwart selbst wurde eine gediegene musikalische Ausbildung zuteil. Er war Schüler des Grafen *Sporck*, wodurch sich später Beziehungen zu *Max v. Schillings* ergaben, er hat in München im Musikfach promoviert, und 1908/9 brachte er in Leipzig bei *Max Reger* seine Musikstudien zum Abschluß. Botho Sigwart hat eigentlich durch eine Heirat erst den richtigen Zutritt in die Musikwelt gefunden: durch seine Vermählung mit der viel älteren, berühmten Liedersängerin *Helene Staegemann* (die 1923 in Garmisch gestorben ist und eine Tochter des ebenfalls sehr namhaften Leipziger Baritonisten und Theaterleiters Staegemann war). Um 1911 herum erschien Botho Sigwart mit seiner Gattin häufig im Berliner Blüthner-Saal. Man erkannte ihn als »feinsinnigen Begleiter« an, doch seine Lieder, die hier zu Gehör kamen, wurden als »stark sentimental« bezeichnet und haben den breiten, zündenden Erfolg nicht gefunden. Dieser ersehnte Erfolg stellte sich 1915 in Stuttgart ein. Eine Oper des Titels »*Lieder des Euripides*« wurde aufgeführt. Die feierlichen Chöre der Tempeljungfrauen im 1. Akt erregten bedeutenden Eindruck; ebenso ein liebliches Zwischenspiel im 2. Akt; sodann eine große Auseinandersetzung des Euripides mit Elpinice; endlich im 3. Akt das Bacchanal und das ergreifende Finale. Schillings dirigierte diese Uraufführung. Die Chöre sollen herrlich geklungen haben. Die Witwe wohnte in Trauerkleidung dieser Aufführung bei. Wenige Monate zuvor war der Komponist 31jährig in Galizien gefallen!

Überblickt man das Schaffen Botho Sigwarts, so fallen doch eine echte Begabung für Melodie auf und eine gediegene, handwerkliche Satzkunst, die in der Schule Thuilles und Regers erworben worden ist. In den Liederheften, vor allem in Werk 7, sind noch heute wirksame und packende Stücke (z. B. »Meine Mutter hat's gewollt«, Text von Th. Storm). Die Linie ist bei Botho Sigwart stets »singend«, die Begleitung harmonisch nicht übermäßig reich und »in den Händen liegend«. Die Wesensart dieser Kunst ist verankert in einer tonalen Romantik. Im Liederheft, Werk 4, sind Gedichte »Aus des Knaben Wunderhorn« und »Hymnen an die Nacht« von Novalis vertont. Teilweise zeigt sich noch eine gewisse Schwerfälligkeit und Unreife. Neben einigen Kammermusikwerken und der »Ode der Sappho« ist aber wohl Botho Sigwarts stärkste Hinterlassenschaft das Melodram »*Hektors Bestattung*« (Homers »Ilias«, nach Voß, 24. Gesang). Die Rezitation ist als scharf rhythmisierte »Stimme« in die Partitur eingetragen. Dazu verbindende Musikstücke von wundervoller Linienführung und leuchtenden Farben. Erschütternd die Szene, da Priamus den Peleiden um die Herausgabe des Leichnams anfleht. Ebenso

Trojas Klage. In seiner Studienzeit war Botho Sigwart in Griechenland gewesen und von der Reinheit und Leuchtkraft des südlichen Himmels hat er einiges in dieses Werk eingefangen. Es ist berechtigt, diese in Archiven schlummernde Musik wieder zu erwecken.

Alfred Burgartz

MAX BURKHARDT †

Am 12. November, 1 Uhr nachts, ist Dr. phil. et mus. *Max Burkhardt* nach kurzer schwerer Krankheit verstorben. Der Dahingeschiedene, der das 64. Lebensjahr erreicht hatte, war Mitglied des Verwaltungsbeirates in der Reichsmusikkammer und hat die Fachabteilung für Volksmusik geleitet. Außerdem dirigierte er den Berliner NS-Chor. Seit längerem bestand auch eine »Max-Burkhardt-Gemeinde für deutsche Kunst«.

Überblickt man Max Burkhardts Leben, so fällt seine vielseitige Begabung zunächst in die Augen. Er hat mit einem Thema über das deutsche Barocklied promoviert; eine Reihe musikschriftstellerischer Arbeiten, zum Beispiel ein »Brahms«-, ein »Wagner«-Führer, haben den Zugang in jedes deutsche Haus gefunden. Daneben war er Kapellmeister, gründete eine Chorschule und Singakademie, betätigte sich als Dozent und Musikreferent. Nicht genug damit, entstanden noch Gedichtbände, novellistische Skizzen und Romane. Eine Oper »König Drosselbart« wurde 1904 in Köln, »Das Moselgretchen« 1912 in Schwerin uraufgeführt. Von Burkhardts zahlreichen Liedern und Chören haben noch in diesem Jahr die »12 Volkslieder für gemischten Chor« (»Aus dem Wundergarten des deutschen Volksliedes«, erschienen bei P. J. Tonger, Köln a. Rh.) großen Erfolg gehabt. Bemerkenswert war auch seine Anteilnahme an der vor dem Kriege auftauchenden Lautenbewegung.

Bereits eine Woche vor Burkhardts Tod war in Berlin die Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven angekündigt. Diese Veranstaltung wurde nun zur ergreifenden *Totenfeier*, bei der von *Heinz Ihlert* im Namen der Reichsmusikkammer die Gedenkrede gehalten wurde und Generalmusikdirektor *Rudolf Schulz-Dornburg* den Burkhardtschen Chor und das Reichsorchester des deutschen Luftsportverbandes leitete. Man erfuhr, daß ein großes Oratorium »Jesus, der Held«, der Uraufführung harrt. Auch ein Burkhardtsches Gedicht wurde verlesen, das von einer tiefen Religiosität zeugte.

Alfred Burgartz

FRANZ LUDWIG HÖRTH †

Prof. Dr. *Franz Ludwig Hörth*, der Oberspielleiter der Berliner Staatsoper und Leiter der Dramatischen Abteilung an der Hochschule für Musik, ist acht Tage nach seinem 51. Geburtstage einem schweren Leiden erlegen, das ihn schon von Beginn dieser Spielzeit an ans Krankenlager fesselte. Hörths Wirken bleibt eng verknüpft mit dem Aufstieg der Staatsoper im letzten Jahrzehnt. Er war ein vielseitiger Regisseur, begabt mit dem untrüglichen Blick für optische Wirkungen, der namentlich seinen Massenszenen mit ihrem pompösen dekorativen Aufwand zugute kam. Mit zielsicherer Virtuosität spielte er auf dem technischen Apparat, den er durch Einrichtung einer Schiebebühne und Einbeziehung des Films zu hoher Illusionskraft vervollkommnete. Er war selbst ein halbes Jahr als Starkstrommonteur tätig, um die Beherrschung des Beleuchtungswesens zu erwerben. Sein Leben strebte überhaupt auf die einem einzelnen Menschen erreichbare Summe von Können und Wissen zu. Als Sohn eines Frankfurter Journalisten geboren, studierte der gebürtige Badenser auf den Hochschulen von Freiburg, München, Berlin, Heidelberg und Erlangen Philosophie und erwarb den philosophischen

Doktorgrad mit einer Arbeit über »Das Problem der Wirklichkeit«. Seine musikalischen Grundkenntnisse holte er sich als Schüler des Raffschen Konservatoriums zu Frankfurt am Main. Er wurde zunächst Schauspieler, dann Hilfsspielleiter am Deutschen Theater zu Berlin. Von Neuyork (Oberspielleiter an der Metropolitan Opera 1913) führte ihn der Weg über Breslau nach Stuttgart, wo Max von Schillings als musikalischer Chef das Hoftheater leitete. Dieser holte Hörth nach seiner Berufung an die Lindenoper nach Berlin, wo er ein respekterheischendes Lebenswerk in Gestalt von zahlreichen Inszenierungen hinterläßt. *F. W. H.*

HANNS LUDWIG KORMANN: »DER MEISTER VON PALMYRA«

URAUFFÜHRUNG IM LANDESTHEATER ALTENBURG

Nach *Adolf Wilbrandts* Drama »Der Meister von Palmyra« (1889) hat *Carl Willnau*, gleichzeitig der Verleger *Hanns Ludwig Kormanns*, in geschickter Zusammenfassung ein, von einigen Längen abgesehen, wirkungsvolles Textbuch geschaffen. Apelles, dem »Meister von Palmyra«, begegnet die junge Christin Zoe in immer wieder veränderter Gestalt, der Phöbe und Zenebia, um ihn schließlich heimfinden zu lassen zur ewigen Ruhe. Im Mittelpunkt der Oper steht das Ahasverusmotiv, das verschmolzen ist mit einer zweiten Grundidee, der Künstlersehnsucht, ewige Werke zu schaffen. Ein religiös-ethischer Stoff, den Kormann im ganzen überzeugend gestaltet hat, bei wirksamer Charakterisierung der einzelnen Hauptgestalten und in kluger Berücksichtigung der mehr gedanklichen Problemstellung. Anfangs noch bewährter Impressionist, entfaltet Kormann mehr und mehr einen eigenen Klangstil. Hierbei verlegt Kormann das Schwergewicht in die orchestrale Behandlung, wobei er sich gelegentlich in unnötige Einzelheiten verliert. Aufhorchen läßt dagegen die wirklich dramatische Schilderung des Märtyrertodes der Zoe. Auch der zweite Akt (eine ausdrucksreiche Szene zwischen Phöbe und Apelles, die Tragik einer alternden Frau) bringt eine Reihe von melodischen und dramatischen Stellen. Im dritten Akt (Erlösung des Apelles durch Zenobia) steigert sich die Musik zu wirklichen Höhepunkten. Hier ist zwischen Musik und dem Text ein völliger Einklang erzielt worden.

Die Uraufführung, der eine einführende Morgenfeier vorausging, brachte unter der im Orchestralen ausgezeichneten musikalischen Leitung von Dr. *Heinz Drewes* und unter stilvoller Regie von *August Deuter* das Werk eindringlich zur Geltung. In der Titelrolle bot *Fritz Willroth-Schwenck* eine hervorragende Leistung. *Leo Paalhorn*

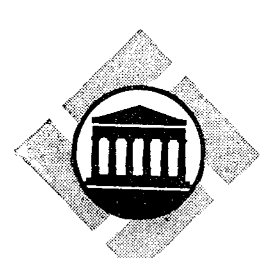
DAS NEUE VOLKSKLAVIER

An dem Tag der deutschen Hausmusik wurden jüngst im Berliner Marmorsaal u. a. mehrere Modelle von Volksklavieren gezeigt, deren vier bei Bachs Konzert für vier Klaviere und Streichorchester in praktische Tätigkeit traten. Die Reichsmusikkammer hatte es in keiner Beziehung an Werbung fehlen lassen. Auf der Veranstaltung selbst sprach Präsidialrat *Heinz Ihlert* über die Bedeutung der Volks- und Hausmusikpflege. Die natürliche Wirkung des Volksklaviers konnte in dem kleinen, akustisch wenig geeigneten Raum nicht zur vollen Entfaltung gelangen. Vor allem das neue Modell der Firma *Ferdinand Manthey - Berlin,* dessen Ton auch unter diesen Verhältnissen seine Vorzüge erkennen ließ, wurde durch den Raum gehemmt und beeinträchtigt. Die Firma Manthey, deren Bestrebungen schon Ende des vorigen Jahres zum Herausstellen eines

Volksklaviermodelles führten, hat mit dem neuesten Modell einen Weg zur Einbürgerung der Volks- und Hausmusik gefunden, der aus künstlerischen und wirtschaftlichen Gründen zu begrüßen ist. Das neue Modell, zweichörig angeordnet, ist ausgezeichnet durch Klang, Bauart und Wirtschaftlichkeit. Eine Beeinträchtigung des Tonumfanges ist nicht eingetreten; die Anordnung von 5¾-Oktaven entspricht durchaus den Anforderungen, die an die spielbaren Werke der Volks- und Hausmusik gestellt werden müssen. Das Modell unterscheidet sich von dem Pianoforte der üblichen Art durch eine neuartige Anordnung der Chöre; der Resonanzboden ist so angeordnet und geformt, daß der Ton volle Entfaltungsmöglichkeit hat. Die Hämmer sind tiefer angeordnet als gewöhnlich, wodurch das Klangvolumen beträchtlich gewinnt. Das neue Volksklavier erinnert in der Leichtigkeit des Anschlages und in der Freiheit der Tongebung an das Cembalo, ohne daß es indessen dünn im Ton wirkt. Vielmehr fällt die Ausgeglichenheit und Fülle des Tones auf, wodurch sich das Instrument nicht allein für den Solovortrag, sondern auch als Begleitinstrument für Streich- und Volksinstrumente, wie Blockflöten und Gamben, vorzüglich eignet. Durch die Anordnung der Hämmer senkrecht zu der Saitenfläche ergibt sich durch Schlag und Zug der mechanischen Auslösung eine Doppelschwingung, die den ohnehin sanglichen Ton zur intensiveren Ausdehnung bringt, ohne den Klang zu verdicken.

Allzuoft wird die Pflege der Hausmusik durch alte Instrumente mit großem überschweren Ton beeinträchtigt. Häufig sind es auch die Raumverhältnisse, die eine Hausmusikpflege trotz des festen Willens unmöglich machen. Dieses Volksklavier hat gewiß eine Zukunft. Es erfordert ein Mindestmaß an Raum durch seine gedrungene und doch breite niedrige Bauart, seine Handlichkeit und nicht zuletzt durch den Preis. Als besonderen Vorzug muß man noch das in den Deckel eingelassene Notenpult nennen, das beim Hochstellen, d. h. beim Gebrauch, ein günstiges Schallventil bildet. Diese Vorzüge werden die Freude an der Hausmusik und der Pflege der guten Musikliteratur gewiß vermehren. Damit ist aber nicht gesagt, daß dieses Volksklavier nur für die Musikliebhaber ein Gewinn ist. Auch für die Kammermusik aller Art, insbesondere für die Pflege der alten Musik, findet der Musiker ein ansprechendes Instrument.

Hans Jenkner



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

ERKLÄRUNG

Das Reichsamt »Die NS-Kulturgemeinde« in der NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« erklärt: In der »Deutschen Allgemeinen Zeitung« vom 25. November 1934 (Nr. 549/50) veröffentlicht Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler einen Artikel: »Der Fall Hindemith«. Wir verwahren uns dagegen, daß die von der NS-Kulturgemeinde offen und ehrlich auf vielfache Anfragen ausgesprochene und begründete Abwehr gegen Hindemith mit der Bezeichnung »von gewissen Kreisen« abgeschwächt und als »politisches Denunziantentum« verdächtigt wird. Herrn Staatsrat Dr. Furtwängler sei in aller Deutlichkeit gesagt, daß eine Äußerung einer Organisation der nationalsozialistischen Bewegung nichts mit politischem Denunziantentum gemein hat. Wir weisen daher diesen Versuch Furtwäng-

lers und der »Deutschen Allgemeinen Zeitung«, die sachliche Ablehnung eines umstrittenen Künstlers mit solchen Methoden zu diskriminieren, auf das Entschiedenste zurück. Bei der Ablehnung des Komponisten Paul Hindemith durch die NS.-Kulturgemeinde steht der Wert und Unwert seines *derzeitigen* musikalischen Schaffens gar nicht zur Diskussion, da dessen Echtheit noch gänzlich ungeprüft ist. Die Tatsache, daß Hindemith jahrelang vor der Machtergreifung eine bewußt undeutsche Haltung an den Tag legte und dies schon damals nach den eigenen Worten Furtwänglers aus Rücksicht auf den Zeitgeist tat, läßt ihn für die kulturelle Aufbauarbeit der Bewegung als untragbar erscheinen, zumal da anzunehmen ist, daß er auch seine heutige Haltung aus Rücksicht auf die Konjunktur einnimmt, womit er lediglich einen äußerlichen Stellungswechsel vollzieht.

Die Reichsamtsleitung

Die NS.-Kulturgemeinde verpflichtete für ihre Jugendgruppe nach einigen Handpuppenbühnen nun auch das *Marionettentheater* des Bildhauers *Georg Deininger* (Stuttgart). Der Spielplan des Theaters umfaßt für Erwachsene Schauspiele, Komödien, Opern und Singspiele — für die Kinder in erster Linie Märchen und Sagen.

In der Woche des Deutschen Buches vom 4.—11. November 1934 führte die Jugendgruppe in der Reichsamtsleitung der NSKG. in Verbindung mit dem Gebiet Berlin der Hitlerjugend eine Dichterwoche durch unter dem Thema »*Junge Generation und Dichtung*«. Es lasen mit großem Erfolg in den verschiedenen Stadtteilen folgende Autoren: *Hans Friedrich Blunck* (in Charlottenburg), *Friedrich Griese* (in Tempelhof), *Josef Magnus Wehner* (in Wilmersdorf), *Agnes Miegel* (in Steglitz), *Hans Schwarz* (in Pankow), *Wolfram Brockmeier* (in Moabit), *Herbert Böhme* (in der Innenstadt). Abschließend sprach *Carl Maria Holzapfel.*

Die NS.-Kulturgemeinde zeigte während der Deutschen Buchwoche in Zusammenarbeit mit der Reichsjugendbücherei im Preußenhaus eine *Hindenburg-Gedächtnisausstellung,* in der das Leben und die Arbeit des verewigten Reichspräsidenten aus vielen Veröffentlichungen der deutschen und ausländischen Literatur und in persönlichen Handschriften, auch in Gemälden und Plastiken gezeigt wurde. Die Ausstellung eröffnete Reichsamtsleiter Dr. Stang.

Die Abteilung »Bildende Kunst« des Reichsamtes der NSKG. trat am 14. November 1934 mit der Eröffnung ihrer Kunstausstellung »*Die Auslese I*« zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Die Ausstellung, die von dem Wollen und Wirken der nationalsozialistischen bildenden Künstler der Gegenwart berichten und zeugen soll, wurde mit Ansprachen von Reichsleiter *Alfred Rosenberg* und Reichsamtsleiter Dr. *Walter Stang* eröffnet.

Am 16. November 1934 fand im Reichstagsgebäude in Berlin eine Arbeitstagung der Gauobleute der NSKG. statt. Nach Referaten der Abteilungsleiter der Reichsamtsleitung sprach über die Ziele der NS.-Kulturgemeinde ausführlich Dr. Walter Stang. Auch Alfred Rosenberg war am Schluß der Tagung anwesend bei der Besichtigung der Ausstellung »Die Auslese I«.

Der Gau Berlin der NSKG. veranstaltete am 24. November 1934 in der Singakademie in Berlin ihren dritten Kulturpolitischen Abend. Es sprachen der Chefdramaturg der Reichsamtsleitung der NSKG., Dr. *Werner Kurz,* über das Thema »Der deutsche Arbeiter und das Deutsche Theater« und der Ballettmeister des Deutschen Opernhauses, *Rudolf Kölling,* über den «Tanz in derOper« mit Beispielen. Zwei Filme der NSKG. wurden aufgeführt. Die Schlußansprache hielt der Gauobmann der NSKG., *Hansheinrich Dransmann.*

MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS

DIE MEISTERKONZERTE

Das zweite Meisterkonzert des deutschen Rundfunks bestritt *Marcel Wittrisch* mit Orchestergesängen von Mozart bis Richard Strauß, die er sehr eindrucksvoll und mit manchmal auffallend breiter Tongebung vortrug. Er wurde hierbei vom Frankfurter Rundfunkorchester unter Leitung *Hans Rosbauds* begleitet, — ein Orchester, das auch hier bei der Liedbegleitung seinen besonderen Ruf rechtfertigte.

Eine kleine Enttäuschung brachte im dritten Konzert die Wiedergabe des Haydnschen Cellokonzertes durch *Paul Grümmer*. Grümmer hatte wohl nicht seinen besten Tag: Die musikalischen Linien kamen bei der Wiedergabe nicht klar zur Geltung und wurden außerdem durch eine gewisse technische Schwere gehemmt. Das, was wir unter dem musikalischen Gehalt des Haydn-Konzertes verstanden haben möchten, kam in der Frische und leichten Klarheit der Tuttistellen durch das begleitende Stuttgarter Rundfunkorchester unter Leitung von *Ferdinand Drost* entschiedener zum Ausdruck.

Das vierte und fünfte Konzert schaffte mit Werken von Brahms wieder einen größeren Aufschwung. Im ersten spielte *Georg Kulenkampff* mit dem Orchester des Deutschlandsenders unter *Edwin Lindner* das Violinkonzert von Brahms. Kulenkampff behauptet sich mit einem sehr klaren, über jede Schwierigkeit erhabenen Ton »gegen« das gut spielende Orchester; wir wählen hierbei das Wort »behaupten«, um auch in der Kritik das zu treffen, was eine sehr gute Einführung schrieb: »Daß man bei diesem Konzert fast von einer Sinfonie mit obligater Solovioline sprechen kann.« Und in dem Ergebnis, diese sinfonischen Varianten einheitlich gestaltet zu haben, spiegelte sich auch das Dirigentenverdienst Edwin Lindners wider. Im anderen Konzert trugen *Max Strub* und *Adolf Steiner* das köstliche, leider so selten zu Gehör gebrachte Doppelkonzert für Geige und Cello von Brahms vor. Es war eine andere und doch ebenso stilgebundene Brahms-Interpretation, in der sich die beiden Solisten mit warmer Tongebung einheitlich (worauf es nämlich bei einem Doppelkonzert sehr ankommt!) dem Werke hingaben. *Hans A. Winter*, der das sehr gut klingende Münchener Funkorchester leitete, nahm im ersten und dritten Satz den Satzbeginn etwas rezitativisch. Dem ersten Satz stand diese Auffassung sehr gut, während der dritte Satz dadurch ganz leicht von zwei verschiedenen Tempoarten begleitet wurde.

Wir möchten dann noch allgemein die einführenden Programmvorberichte zu den Meisterkonzerten einer würdigenden Betrachtung unterziehen: Sie sind nämlich sehr geeignet, den Hörer stimmungsvoll auf das Werk hinzulenken und vorzubereiten, — eine Vorbereitung, ohne die jede Musik eine bloße akustische Angelegenheit bleibt.

MUSIK UND KULTURKREIS

Recht interessante Fragen sprachen in dem funkischen *Austauschkonzert Tokio—Berlin* mit. Wir hörten gleichartige Tonstücke, nämlich Werke von *Richard Strauß*, und zwar zuerst in japanischer und dann in deutscher Interpretation. Gehen wir nun einmal vergleichsweise von der Ansprache des japanischen Direktors *Norigusi* als des Leiters der kaiserlichen Musikakademie aus, so waren seine an sich einwandfreien deutschsprachigen Kenntnisse stark mit dem japanischen Sprachrhythmus und Tonfall verbunden: Etwas ähnliches war auch bei der musikalischen Wiedergabe zu beobachten, wo die Straußische Musik ebenfalls mit dem musikalischen Rhythmus und harmonischen wie melodischen Tonfall der Japaner leise verknüpft wurde, selbst wenn sie auch von dem deutschen und in Japan als Musikprofessor lebenden *Claus Pringsheim* dirigiert wurde. Hier treten also der Rhythmus und der Tonfall als kulturgebundene Ausdrucksmitel nationaler Musikstile deutlich in Vordergrund. Sind nun solche Feststellungen über den Rhythmus und Tonfall eines Kulturkreises etwas Kategorisches, was auch auf andere Kulturbezirke zutrifft, so standen nun in diesem Austauschprogramm noch besondere, also hier: deutsche Ausdrucksmerkmale zur Eröterung, wie sie eben für die Eigenschaften und Veranlagung eines deutschen Musikers typisch sind. Hierin liegt nun die positive Kritik gegenüber unseren japanischen Freunden und zugleich auch eine Anerkennung des gegenseitigen Kulturverstehens, daß die japanischen Musiker über ihren eigenen musikalischen Akzent hinweg

dieses spezifisch Deutsche zu erfassen und entsprechend nachzuempfinden vermochten.

GIBT ES EINE GUTE SOLO-LITERATUR FÜR SAXOPHON?

Das Saxophon ist bekanntlich sehr lange mit einem schlechten Tanzmusikstil identifiziert worden, und zwar da mit Recht, wo es der instrumentale Träger der sogenannten Jazzfloskeln und synkopierten Jazzschemata war. Aus dieser begrifflichen Verwirrung kommen wir aber nicht heraus, wenn wir das Saxophon aus dem Tanzorchester herausnehmen und es als Soloinstrument mit gleichartigen Jazzpassagen in den Konzertsaal hinüberwechseln lassen. Im Gegenteil muß der Weg dahin gehen, daß wir dem Saxophon in aller Unabhängigkeit seiner historischen Begleitumstände das Klanglich-Wesentliche ablauschen und dieses Wesentliche solistisch oder besser: rein musikalisch ausbauen. Zu dem Wesentlichen gehört nun vor allen Dingen ein ruhiger, kantilenenartiger Klang, wobei wir uns nur einmal die Ravelsche Instrumentierung der »Bilder einer Ausstellung« von Mussorgskij — Nr. 2: »Das alte Schloß« — anzuschauen brauchen und dort die hier vorgebrachte Ansicht genügend bestätigt finden. Wenn wir nun auch in den letzten Wochen mehrfach dem Saxophon als Soloinstrument im Lautsprecher begegneten (so z. B. von Berlin, Köln und Königsberg), so möchten wir hier nur das Saxophonkonzert von *E. v. Borck* (Königsberg am 31. Oktober) erwähnen, weil hier der Komponist am stärksten das Saxophon in ernste Kompositionsabsichten einreiht. Es soll für uns dabei an sich nichts ausmachen, daß er sich kompositionstechnisch sehr stark an den Hindemithschen »Mathis der Maler« anlehnt. Mit dieser (rein gehörsmäßig festgestellten) Anlehnung vermissen wir aber auch den überzeugenden und ausgeglichenen langsamen Satz, der nun in Anbetracht der eben aufgezählten klanglichen Ansprüche, die das Saxophon an den Komponisten stellt, doppelt fehlt.

FUNKOPER ODER OPERNPOTPOURRI?

Erfreulicherweise nehmen die geschlossenen Opernsendungen im Funkprogramm wieder mehr zu und die landläufigen Opernpotpourri ab. Besteht nämlich das gewöhnliche Opernpotpourri zumeist aus einer lückenfüllenden Zusammenstellung verschiedenartiger Opernnummern und Opernwerke, die den Begriff einer »populären« Musik geschaffen haben, so bleibt demgegenüber das Musikalisch-Organische stets die *ganze* Oper, aus deren organischen Handlungsverlauf sich allein die verschiedenen und oftmals gegensätzlichen Musikformen einheitlich entwickeln, — ein Handlungsverlauf, der überhaupt erst die Ineinanderschaltung von ernsten und heiteren Musikteilen rechtfertigt und vereinheitlicht. Freilich bleibt eben dann immer noch das eigentliche Funkproblem übrig, wie man diesen Handlungsverlauf auch im Lautsprecher bei doch allem Verzicht auf das Visuelle plastisch gestalten kann. Man begnügt sich heute noch vielfach damit, daß man Streichungen vornimmt und den gestrichenen Abschnitt durch erzählende Verbindungsworte ersetzt. Wenn es auch hier nun nicht unsere Aufgabe sein soll, eine Abhandlung über die Ziele der Funkoper einzuschalten, so möchten wir jedoch kurz darauf hinweisen, daß eine Sendeoper im Gegensatz zum Musikdrama, das ja die verschiedensten Kunstformen für Auge und Ohr gleichwertig behandelt, das rein Musikalische, also Gehörsmäßige in Vordergrund zu rücken hat. Dieses rein Musikalische gilt es also zu verfolgen und damit die Handlung in ihrer Bedeutung für das Rein-Musikalische. Solange aber diese Fragen als ungeklärt gelten, muß der Opernsender sein Augenmerk möglichst auf eine musikalische Neuartigkeit das ganzen Werkes und auf die Einmaligkeit der künstlerischen Wiedergabe lenken. Von einer solchen Erkenntnis war zweifellos die prachtvolle Aufführung der Märchenoper »*Lobetanz*« von *Ludwig Thuille* getragen, die Berlin unter der Leitung *Otto Frickhoeffers* vermittelte. Demgegenüber traten die Sendungen von *Lortzings* »*Wildschütz*« aus Breslau und die der *Weberschen* »*Euryanthe*« aus Hamburg etwas zurück.

DAS PROBLEM DER GASTDIRIGENTENSCHAFT IM DEUTSCHEN RUNDFUNK

Wir wissen, daß sich der Musiker im Rundfunk oftmals etwas abgeschlossen fühlt und die unmittelbare Beziehung zum Publikum im Konzertsaal herbeisehnt. Hierzu kommt noch die Gefahrenmöglichkeit des Einerlei im funkischen Orchesterbetrieb, dem man

beiderseits durch die Hinzuziehung von Gastdirigenten entgegensteuern kann. Denn ein Gastdirigent bringt nicht nur rein äußerlich gewisse Abwechslungen mit sich, sondern auch Varianten der musikalischen Auffassung, die das Programm oftmals sehr beleben können. Vielleicht liegt hierin auch die künstlerische Lebendigkeit des Königsberger Senders, um von der Ausnahmestellung der Berliner Sender zu schweigen, die ja an sich schon aktiv mit dem Konzertleben der Reichshauptstadt sehr verbunden sind. Immerhin wirkte sich auch der Dirigentenaustausch zwischen Frankfurt und Berlin sehr günstig aus, während uns für die kommende Woche ein ähnlicher zwischen Leipzig und Hamburg bevorsteht.

NEUE MUSIK

Das wirksamste musikalische Belebungsmittel bleibt selbstverständlich eine neue Musik. Wollen wir hier nun die Grundzüge des Berichtsmonats zusammenfassen, so möchten wir uns einmal zuvor erinnern, daß seiner Zeit die »Stunde der Nation« als der bevorzugte Platz für allgemeingültige und reifste Werke geschaffen wurde. Wir halten an diesem Standpunkt fest und fragen nach dem künstlerischen Zwang, der Berlin veranlaßt haben könnte, ein Werk wie die »*Sinfonischen Nachtlieder*« von *Hanns Neumann* in die »Stunde der Nation« vom Freitag, dem 2. November, einzureihen. Wir vermißten an diesen Liedern sowohl eine charakteristische Gesangslinie wie auch das eigene harmonische Gesicht und konnten das, was sie stimmungsvoll mit sich führten, nur im Text erblicken. U. E. könnte man nun einem Komponisten weit mehr nützen, wenn man ein solches Werk erst einmal im einzelnen Tagesprogramm erproben würde. Diesen Liedern ging in der gleichen Sendung die *Kammersinfonie für 11 Instrumente* von *Hans Bullerian* voran. Der Komponist greift hier auf die Klangformen der sogenannten nachromantischen Opernsinfonik zurück und geht da künstlerisch neue Wege, wo er die Steigerungen dieser Sinfonik feinsinnig mit sparsamen und wenigen Mitteln erreicht. Eine sehr frische Ursendung brachte der Reichssender Hamburg in der »*Musik für Klavier und Orchester*« von *Gerhard Maaß*. Maaß musiziert hier mit einer ausgeglichenen Formbegabung. Ergab sich aus seinen früheren Werken die Zufälligkeit des Zusammenklangs aus der Eigenart der einzelnen Stimmlinien, so bilden in diesem Werk Melodik und Harmonik ein substanzreicheres Gleichgewicht. Von Leipzig wird uns dann ein Werk, das wir leider selbst nicht hören konnten, warm empfohlen: Es handelt sich hierbei um »*Die Seele*« für Alt und Orchester von *Heinz Schubert*, der hier »besonders durch charakteristische Klangverbindungen überzeugt«.
Der Deutschlandsender und der Reichssender Hamburg übernahmen erfolgreich Darbietungen vom Kopenhagener Sender, der u. a. »*Fausts Verdammung*« von *Berlioz* brachte. Fehlt Berlioz zur Zeit merkbar im deutschen Rundfunkprogramm, so sei dafür rühmlichst hervorgehoben, daß der deutsche Rundfunk den *Reger*schen Werken im letzten Berichtsmonat einen besonderen Platz eingeräumt hatte. Berlin steht hierbei an der Spitze mit einem ganzen Reger-Zyklus.

PETER CORNELIUS?

Am 26. Oktober war der 60. Todestag unseres *Peter Cornelius*. Von den 10 deutschen Sendern hatten nur drei diesen Gedenktag in ihr Programm aufgenommen. Es waren dies: Berlin, Köln und Königsberg!!

VOLKSMUSIK UND VOLKSLIED!

In der »Stunde der jungen Nation« vom 14. November hörten wir vom Deutschlandsender einen musikalischen Heimabend der Hitler-Jugend. Recht sinnvoll fanden wir hierbei die Verbindung von Volksmusik und Volkslied. Diese verbindende Beziehung bestand darin, unter Fernhaltung äußerlich archaisierender Tendenzen die Klangmöglichkeiten alter und neuer Volkslieder im Singen und Spielen festzuhalten. Diese Klangverbindungen enthielten harmonisch und rhythmisch etwas Ruhiges und Stetiges, das auch zu sinngemäßer Verarbeitung in der Kunstmusik weiter anregen müßte.

ZWEI PUNKTE IM KAPITEL: RUNDFUNK UND UNTERHALTUNGSMUSIK

Im Rundfunk werden oftmals — wie es z. B. der Reichssender Breslau am 19. November tat — »*verklungene Schlager*« in einer durchaus berechtigten Karikatur vorgetragen. Nun ist es bei solchen Gelegenheiten schon vorgekommen, daß der eine Sender nicht nur den Schlagerstil, sondern den Schlager selbst

verurteilt, während der andere Sender den gleichen Schlager am gleichen Abend noch bejaht. Da die Verurteilung aus grundsätzlichen Erwägungen erfolgt, so wäre es doch einmal angebracht, auch die Schlagerreform unter einheitliche Gesichtspunkte zu stellen. Denn es ist doch nicht ganz tragbar, wenn von der einen Seite etwa das »Ich küsse ihre Hand Madame« textlich verworfen wird und auf der anderen Seite sich damit ein Sänger ernstlich vorstellt. Das Problem der Tanzmusik muß daher solange aktuell bleiben, solange man seine Reform nicht vom textlichen und musikalischen Grunde anfängt und eine Unklarheit über die Reformnotwendigkeiten besteht, aus der allein der Zwiespalt unserer heutigen Tanz- und Unterhaltungsmusik herkommt. Dies leitet uns dann zu einem »neuen« Begriff über, den der Reichssender Hamburg mit dem Namen »*Großes Funkvarieté*« gestiftet hat. U. E. liegt nun die »Größe« dieser funkischen Varietéveranstaltungen in dem finanziellen Vermögen, die Unterhaltungs- und Varietéprominenz an bestimmten Samstagen sehr zahlreich zusammenzuziehen. Nicht der Gedanke einer stofflichen Auswahl bestimmt also die Runde der Vortragenden, sondern ein äußerliches Starwesen. Wir werden dabei lebhaft an die Worte erinnert, die ein Mitarbeiter unseres letzten Heftes für einen besonderen Anlaß schrieb und die doch eine grundsätzliche d. h. also auch für unser Thema geltende Bedeutung haben: »Merkwürdigerweise kam man auf den Gedanken, die Hörerschaft durch sogenannte *interessante* Besetzungen anzulocken. So etwas hat vielleicht früher einmal, in der Zeit, als der Solistenkultus üppig ins Kraut schoß, Sinn gehabt, heute sind solche Servierkünste abzulehnen. Es geht ums Werk und um nichts anderes! Dieses »Werk« vermissen wir nun ganz und gar bei dem Funkvarieté. Beispielsweise ging die Sendung vom Grabe Storms aus (oder erwähnte es so, daß es als merkwürdiger Zusammenhang bei vielen Hörern haften blieb), dann kam der spanische Einfluß auf die Kunstmusik und auf die Jazzmusik, dann griff man das Symbol der Kameradschaft und der Gemeinschaft auf, um es in den — Vier Nachrichtern wiederzufinden usf. usf. Wir sträuben uns nun nicht gegen das Bestreben, die Unterhaltungsmusik und Unterhaltungssphäre zu beheben. Wir stehen nur auf dem Standpunkt, daß dies einzig und allein durch eine kulturelle Besinnung, durch eine kulturelle Durchwirkung geschehen kann. Kulturell heißt hier für uns: wirklichkeitsnah und lebenswahr! Lebensecht kann aber niemals ein Programmverlauf sein, der selbst von sich sagt oder sagen muß: »Unser Maßstab ist einzig und allein das Variable« (sinngemäß zitiert). Man vergißt aber, daß dieser Maßstab bereits das Krankhafte, das Grundübel unserer Kassenoperette ausmachte. Nun weiter: *Marita Gründgens*, die an sich eine Stärke des Funkvarietés war, ist also sicherlich eine auf ihrem Gebiet ausgeglichene Künstlerin. Aber muß es denn ständig und immer wieder der »Jonny sein, der ewig treulos ist, der die Liebe mit Füßen tritt, der sich bei allen Frauen aller Erdteile herumtreibt, und auf den trotzdem die eine, resp. die Erste wartet« usf.? Dieses Textmilieu ist natürlich viel zu unwichtig, um nun irgendwie unter moralischen, musikalischen, rhythmischen oder sonstigen Gesichtspunkten gestellt zu werden. Es ist einfach langweilig, weil dieser Jonny — pars pro toto — einfach zu abgeklappert ist und mit ihm der abgeklapperte Gesamtschematismus, von dem wir freikommen müssen, — oder wir entgeben uns des Rechtes, über alte Operetten- oder Schlagerformen kritisch zu reden. »Ums Werk geht es und um nichts anderes«: Aber auch nicht einmal der Wille zu einem entsprechenden gegenwartsbedingten Werkansatz läßt sich aus dem hier beschriebenen und vom Reichssender Hamburg ausgeführten Funkvarieté herausfinden. Und diese Ansätze müssen wir zumindest verlangen. Wenn man uns nun sogar aus den Kreisen der Veranstalter sagte: Was man denn hierbei künstlerisch und kulturell Großes erwarten könnte, so gibt es für uns immer wieder ein und dieselbe Antwort: Wir kennen keine Wertunterschiede zwischen ernster und heiterer Musik, wenn beide Formen ihren kulturellen Zwang besitzen. Wir kennen aber ein und denselben Maßstab und das ist der Unterschied zwischen guter und schlechter Musik. Wir sträuben uns nicht gegen ein Funkvarieté, sondern im Kampfe um die Gegenwartsoperette, um den Gegenwartsschlager gegen den ungleichen Aufwand von Geldern und Mittel, die in keinem Vergleich zum Ergebnis stehen. Wir wollen nicht unsere Zeit, unsere Gegenwart ausfüllen, sondern wollen sie erfüllen, und zwar in jeder Lebenslage!

Kurt Herbst

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Auch das *Deutsche Opernhaus* in Charlottenburg veranstaltet jetzt Sinfoniekonzerte, die für das Orchester eine Art Leistungsprüfung bedeuten. Aus der Versenkung des Orchesterraumes in das Scheinwerferlicht des Konzertpodiums gehoben, empfängt das Opernorchester durch konzertante Aufgaben einen Grad höherer künstlerischer Selbständigkeit, die nicht das Ergebnis einiger weniger Proben sein kann, sondern langsam und zielsicher erarbeitet werden muß. In die Leitung der vier Opernhauskonzerte teilen sich *Arthur Rother* und *Karl Dammer*, die beiden ersten Kapellmeister der Bühne. Rother eröffnete die Konzertreihe mit einem Brahms-Programm, das in einer reifen, plastisch gedeuteten Wiedergabe der c-moll-Sinfonie gipfelte. Die Präzision und Überlegenheit seiner Zeichengebung erscheint als Ausdruck einer Objektivität, die gleichzeitig die Grenzen seiner Musikalität kennzeichnet. *Georg Kulenkampff* spielte das Violinkonzert leidenschaftlich durchgeistigt, mit kraftvoller Bogenführung, dabei aber teilweise mit einer Süße der Kantilene, die die Herbheiten der Tonsprache überdeckte. — Die Konzerte der *Preußischen Staatskapelle* in der Staatsoper Unter den Linden werden nicht mehr von *Erich Kleiber* allein (der sie mit unpopulären Programmen ziemlich abgewirtschaftet hat), sondern von verschiedenen prominenten Dirigenten (Richard Strauß, Furtwängler, Pfitzner u. a.) geleitet. *Richard Strauß* paradierte im ersten Konzert mit der Jupiter-Sinfonie von Mozart. Er musiziert sie durchsichtig herunter, leistet sich aber in der Beschleunigung der Tempi — das Allegro molto wird unter seiner Stabführung zum Presto! — nicht weniger Eigenwilligkeiten als in den Ritenutos im Schlußsatz. Die *Sinfonia domestica* eigener Provenienz ist ein Glanzstück des Meisters, der in der Doppelfuge so darauflos galoppiert, daß die Bläser das Äußerste hergeben müssen, um nicht auf der Strecke zu bleiben. Zwischen den Sinfonien sang *Herbert Janssen* vier umfangreiche Lieder aus Strauß' op. 33 und 44.

Vier Orchesterstücke aus der Musik zu Gozzis Märchendrama »*Turandot*« von *Ferruccio Busoni* brachte *Erich Kleiber* mit dem Philharmonischen Orchester zur Aufführung. Erfindungskraft wird in diesen Stücken durch den Effekt der Farbe ersetzt. So anregend Busoni als Theoretiker wirkte, so unfruchtbar war er als Komponist. Der Hirnmusiker Kleiber war der rechte Mann für diese Hirnmusik. Mit berückender Tongebung geigte dann *Cecilia Hansen* Tschaikowskijs D-dur-Konzert. Im Allegro vivacissimo hielt ihre physische Kraft noch nicht durch.

Im Sinne einer aufbauenden und gradlinigen Kulturpolitik ist die Persönlichkeit *Kleibers* ein unsicherer Faktor. Seine Haltung ist die des typischen L'art pour l'art-Musikers ohne irgendwie blutmäßige Bindung an die deutsche Musik. Wenn er heute in Berlin Strawinskijs »Sacre du printemps« oder gar Alban Bergs »Lulu«-Szenen aufführt, so provoziert er damit einen Gegendruck, der ihn trotz aller Stuckenschmidts überrennen wird. Seine Pionierarbeit für den Kulturbolschewismus bleibt ihm unvergessen!

Friedrich W. Herzog

Die Berliner Sinfoniekonzerte bringen Klassisches, Romantisches, sogar westliche Werke der Nachkriegszeit, nur sehr wenig Reger und bestimmt keine Uraufführungen. *Karl Dammer* — im Sinfoniekonzert des »Deutschen Opernhauses« dirigierte Bruckners »Siebente«. Tot in den Brucknerschen »Nähten«, den Verbindungsstellen der Abschnitte, aber doch festlich (bis zur äußersten Klangrealistik) in den Gipfeln. Im Philharmonischen Konzert glaubte *Kleiber* ein Werk von *Strawinskij* die »Frühlingsweihe« (Le sacre du printemps) bringen zu müssen. Man stellt fest, daß die Gegenwartskunst weniger fieberhaft (auch weniger sensationsbedürftig), auch sicherlich weniger »mechanistisch« geworden ist. Man beobachtet dieses beträchtliche Monument einer kalten Ekstase mit kaltem Erstaunen. Auch *Schuricht*, der zu Berlin nun eine Brücke geschlagen hat, sah nach anderen Ländern. Bei ihm war zu hören *Debussys* »Iberia«-Suite. Sodann, mit *Eduard Erdmann*, Busonis Klavierkonzert »Indianische Fantasie«, die das Verdienst oder den Makel besitzt, primitiver Exotik die Arme geöffnet zu haben, jedenfalls in der Erfindung kein ungetrübtes Göttergeschenk ist. — Die Matinee mit Ouvertüren und Operngesängen *Siegfried Wagners*, für die *Robert Heger* gutstand, sei nicht nebenher erwähnt. Trotz Glasenapp und Pretzsch scheint die richtige Studie über Wagners Sohn noch nicht geschrieben. Man darf Siegfried nicht bei der gesteigerten Melodie (der »Rosalie«) anfassen, die er von dem

»Vorbild« kopiert. Siegfried hat ein ganz persönliches Verhältnis zur Tanzmelodie. In der Ouvertüre zum »Flüchlein, das jeder mitbekam«, wird offenbar, daß er innerlich *vor* seinem Vater geboren ist.
Im Dom, als Bußtag-Veranstaltung, hörte man das Brahmssche »Requiem« mit Knaben, was der Wiedergabe eine gemilderte, verklärte Farbe gibt. *Sittard* hatte Künstler wie *Bockelmann* und *Maria Lauterbach* für die Soli verpflichtet. Die Erstaufführung von Gottfried Müllers »*Heldenrequiem*« (Chor der Singakademie unter *G. Schumann*) ist gegenüber der Wiesbadener Uraufführung (unter Elmendorff) etwas abgefallen; doch war hier der Chorklang wesentlich edler. Ein Hochschulkonzert unter *Fritz Stein* (Hindenburg-Gedenken) enthielt das Regersche Requiem (Altistin: *Karola Goerlich!*), sodann in der Steinschen Bearbeitung für Blechbläser Giovanni Gabrielis »Sonata pian e forte« (aus den »Sacrae symphoniae«, woraus auch E. Fischer einmal mit einer Bearbeitung für Streicher schöpfte). Abgesehen von dem Schulstreit der Besetzungsfrage, gibt Gabrieli mit seinen chorisch-feierlichen Klängen den Inbegriff einer gegenwartserfüllten Musik, nur müßte man die Musiker (wie einst in der Markuskirche) bei dieser aus dem Raum geborenen Musik auf zwei Emporen aufstellen. Von Geigern seien *Telmanyi* genannt und *Vecsey*. Der erstere hat den größeren Ton der andere den reineren. Von Sängern hat *Paul Bender*, der Münchener alten Garde zugehörig, bei Kennern Erfolg gehabt, der viel jüngere *Patzak* (gleichfalls in München) bei der tenorliebenden Masse. Immerhin: Patzaks jubilierende Stimme, die ohne Trompetenstoß zur Höhe eilt, ist nicht zu verachten.
Alfred Burgartz

Allgemein: starkes Hervortreten der alten und kirchlichen Musik. Pflege der Kammerkunst, während sich die großen Chor- und Orchesterkonzerte in einer unkennbaren Krise befinden. *Kleiber* führte Verdis Requiem mit prominenten Opernkräften auf (sozial bedenklich — Not im Oratorienfach); das Orchester fand den durchscheinend klaren Ton nicht, Kleiber nicht das Sakrale. *Georg Schumann* wiederholte mit der Singakademie seine oft gehörte »*Ruth*«. Manche alttestamentarischen Stellen berührten peinlich. Die Thematik bleibt voller Gemütswerte, wenn auch die Besetzung ermüdet. — Kammermusik: Die *Fehses* brachten Busonis d-moll-Quartett, op. 26, Bruckners tiefes F-dur und R. Schumanns op. 44 (Quintett Es); Georg Schumann erwies sich als der konzertierende Musiker von vielen Graden. — *Dahlke* (Klavier) und der Cellist *Armin Liebermann* wirkten mit *Maria Oertel* zusammen, deren Stimme und Vortrag sich im Reifen befinden. Unausgeglichenes Programm. Dahlkes Anschlagshärten und Liebermanns schönes Kantilenenspiel glichen sich am besten in den »Intermezzi« op. 12 von Friedrich Walter aus, deren kammermusikalischer Stil sofort Echo weckte. Das reifere Werk Welters, »Liebeslieder« op. 18, hatten durch die Fülle lyrischer Färbungen Erfolg (acht Hervorrufe für einen lebenden Nichtprominenten). Ihn betonte *Rosalind von Schirach*, die eine äußerst starke musikalische und gesangliche Leistung gab und das *Elly-Ney-Trio*, das mit Brahms und Schubert triumphierte. Der neue Triopartner, *Florizel von Reuter* läßt an Spielwärme noch manches zu erfüllen übrig. — In aufsteigender Linie befindet sich das *Weitzmann-Trio*. Das *Havemann-Quartett*, dessen stärkste Spielpersönlichkeit offenbar der Bratschist *Hans Mahlke* ist, brachte Regers fis-moll-Quartett zur verinnerlichten Geltung. *Gertrude Pitzinger*, Altistin von Ungewöhnlichkeit, vertiefte in dieser »Stunde der Musik« ihren ersten Erfolg mit Schubert, Wolf und böhmisch-mährischen Volksliedern, unter denen vor allem die geistlichen echten Nachhall fanden.
Hans Jenkner

BRESLAU: Die Zahl der Konzerte — einheimischer und zugereister Künstler — ist gegen das Vorjahr größer geworden; die Besuchsziffern sind im allgemeinen zufriedenstellend. Der wirtschaftliche Aufstieg kommt also auch der konzertierenden Künstlerschaft zugute. Auffällig ist, daß die Programme der Solisten sich kaum von denen der früheren Zeit unterscheiden. Sehr selten merkt man den Versuch, auch aus einem Solistenkonzert etwas anderes zu machen als eine Vorführung, ein Herausstellen persönlicher Leistungen. Die künstlerische Darstellung in Ehren, aber man müßte doch merken, daß auch das Solistentum vom Geist der Zeit durchdrungen wird und sein selbstisches Wesen wandelt. Die Hörerschaft gibt dem Beobachter allerdings auch allerhand Rätsel auf. Die Konzerte der Schlesischen Philharmonie z. B. — programmatisch und künstlerisch Veranstaltungen von hohem Wert — werden schlecht besucht. Selbst Solisten von gutem Namen und be-

achtenswerte Neuheiten üben nicht die wünschenswerte Zugkraft aus. In einem Konzert, in dem der prachtvolle Bassist *Manowarda* sang, klafften im Saale weite Lücken. Den von Manowarda gesungenen Liedern mit Orchesterbegleitung: »Abend auf Golgatha« und »Die Götter« von *Richard Wetz* fehlt die den Dichtungen entsprechende Tiefe. Was auf den Hörer wirkt, sind der satte, kultivierte Orchesterklang und die logische Deklamation, aber das sind mehr intellektuelle Dinge, man erwartet einen Strom von Empfindung und wird durch das Sickern eines wohlregulierten Wässerleins enttäuscht. Ein volles Haus hatte die Schlesische Philharmonie, als sie den einheimischen Meisterpianisten *von Pozniak* mit seinen beiden Schülern herausstellte. *Richard Kotz* dirigierte, Pozniak und *Hattwig* spielten Mozart. Starken Zuspruchs erfreuen sich nach wie vor die Kammerkonzerte der Philharmonie. Augenblicklich üben die Konzerte, in denen die kleinere Form vorherrscht, mehr Anziehungskraft aus als die großen Sinfoniekonzerte.

Die *Breslauer Singakademie* hat in *Fritz Lubrich* einen neuen musikalischen Leiter erhalten. Er bricht mit dem Herkommen insofern, als er den Chor nicht nur Oratorien — das war bisher seine Hauptaufgabe —, sondern auch a-cappella-Musik singen läßt, eine Maßnahme, die sehr zu begrüßen ist. Die Wiedergabe der Motette op. 74, Nr. 1, von Brahms war eine achtunggebietende Leistung. Im Requiem hingegen befremdeten verschiedene Zeitmaße, es fehlte dem Singen und besonders dem Instrumentalen überzeugende Innerlichkeit. Hier wurde der Eindruck früherer Aufführungen unter *Dohrn* bei weitem nicht erreicht. *Rudolf Bilke*

LEIPZIG: Die diesjährige Eröffnung des *Gewandhauses* bedeutet den Beginn eines neuen Kapitels in der Geschichte des altberühmten Konzertinstituts: nach langen Jahren des Interregnums steht wieder ein ständiger musikalischer Führer an dieser durch große Tradition geweihten Kunststätte. *Hermann Abendroth* hat bereits in den ersten Konzerten die volle Sympathie des Publikums errungen, das seinem Wirken mit Vertrauen und großen Erwartungen entgegensieht. Seinem überlegenen Führertum verdankten wir bis jetzt eine stilistisch sehr feine Wiedergabe von Beethovens Erster, eine überragende Gestaltung von Brahms' vierter Sinfonie und die geistig und musikalisch bedeutende Nachschaffung von Bruckners dritter (d-moll) Sinfonie. Von den Neuheiten wirkten am stärksten die »Variationen über ein Rokoko-Thema« von *Joseph Haas*, die bei geistreicher Arbeit eine selbständige Persönlichkeit zeigen; weniger vermochte das sehr blasse »Orchesterspiel« von *Wilhelm Maler* zu fesseln, und auch die »Variationen-Suite für Klavier und Orchester« von *Walter Lampe* interessierte mehr als geistiger Niederschlag eines feinen, kultivierten Musikers als durch unmittelbare Eindrücke. — Schon vor Beginn der eigentlichen Konzertspielzeit hatte sich Abendroth mit Bruckners Siebenter als bedeutender Bruckner-Dirigent vorgestellt in einem Konzert, das im Rahmen der Leipziger Kulturwoche aus Anlaß der Gründung einer *Leipziger Bruckner-Gemeinde* (Vorsitzender: *Prof. Max Ludwig*) veranstaltet wurde. Die Leipziger Kulturwoche hatte auch sonst mit Instrumental- und Kirchenkonzerten (darunter eines auf der alten Silbermann-Orgel in Rötha) der Musik einen breiten Raum eingeräumt. — An den vom Rat der Stadt unternommenen Kammermusikveranstaltungen traten das *Schachtebeck-Quartett* und die *Gewandhausbläser-Vereinigung* hervor, letztere mit einer neuen, ungemein reizvollen »Tanz-Suite« von *Theodor Blumner*. Eine neugegründete *Kammermusikvereinigung des Leipziger Sinfonieorchesters* spielte in ihrem ersten Konzert als Neuheit eine gediegene, besonders durch Klangfarbenreiz beachtliche »Sinfonische Kammermusik für 11 Instrumente« des Leipzigers *Hermann Ambrosius*. Einen festen Platz im Musikleben hat sich auch das vortreffliche *Weitzmann-Trio (Fritz Weitzmann, Hanz Mlynarczyk, Fritz Schertel)* errungen, dessen erster Kammermusikabend Schubert und Haydn gewidmet war und den Leipziger Opernbassisten *Ernst Osterkamp* in Schubertschen und Schumannschen Gesängen als hochstehenden Liederinterpreten zeigte. *Wilhelm Jung*

MANNHEIM: Die NS.-Kulturgemeinde leitete ihre diesjährige Reihe größerer Orchesterkonzerte mit einem großangelegten Sinfoniekonzert des nationalsozialistischen Reichs-Sinfonie-Orchesters ein. Unter *Franz Adams* umsichtiger Leitung wurden Beethovens VIII. Sinfonie und »Egmont«-Ouvertüre gespielt. Außerdem wurden Richard Trunks melodienselige »Serenade« und Liszts machtvollen »Les Preludes« vollendet zu Gehör gebracht. Mit der zündenden Ouver-

türe Rezniceks zu »Donna Diana« schloß der Abend. Der erst 11 jährige Mannheimer Geiger *Philipp Schneider* bekundete in einem eigenen Violinabend mit bereits sehr reif interpretierten, geistig anspruchsvollen Stücken von Corelli, Bach, Händel und Beethoven eine ungewöhnliche geigerische Begabung. Das II. Akademie-Konzert unter *Philipp Wüsts* Leitung war auf einen klassizistischen Ton eingestellt. Haydns selten gespielte B-dur-Sinfonie Nr. 8 erklang in graziös-beschwingter Wiedergabe. Auch Schuberts große C-dur-Sinfonie erfuhr durch Wüst eine außergewöhnlich temperamentvolle Ausdeutung. Das Werk wurde in seiner ganzen »himmlischen Länge« strichlos aufgeführt, was immerhin verzeichnet zu werden verdient. Dazwischen spielte *Alma Moodie* mit nobler Auffassung und untadeliger Technik, aber wohl ein wenig zu kühl, Mozarts A-dur-Violinkonzert, wobei sie von Wüst und seinem Orchester mit besonderer Feinfühligkeit begleitet wurde. *H. F. Redlich*

OPER

BERLIN: *Max von Schillings'* vor etwa 30 Jahren entstandener »*Moloch*« hatte bisher noch nicht den Weg nach Berlin gefunden. Wenn er heute an der Stätte erklingt, an der der Komponist bis zu seinem Tode wirkte, so bedeutet die Aufführung einen Akt der Erinnerung und der Ehrung für den Heimgegangenen. Nimmt man der würdig herausgebrachten Aufführung dieses Motiv, bleibt genug Kritisches zu sagen übrig. Wenn der karthagische Priester Hiram, der sein Moloch-Götzenbild nach dem Fall Karthagos in Thule aufgerichtet hat, seine Mission nur dazu mißbraucht, um die Thule-Recken zu einem Rachefeldzug gegen die Römer zu verführen, so fehlt auch seinem positiven Wirken in der Erziehung der Bewohner zu einer höheren Kulturstufe der ethische Hintergrund. Daß sich der Königssohn für Moloch gewinnen läßt und auch das Volk dem Götzen zutreibt, um später nach Kenntnis der Ohnmacht Molochs das Volk und damit die Heimat zu retten, ist ebensowenig eine tragfähige dramatische Unterlage. Eine Oper mit »Weltanschauung« bleibt ein Irrtum, der auch nicht mit kleinen Änderungen korrigiert werden kann. Die Musik ist pathetisch in jeder Phrase. Ihre Schwerblütigkeit erscheint mehr vom Oratorium her genährt, wenngleich einzelne theatralische Episoden das Gegenteil beweisen. Sie ist illustrativ; und weil sie nur untermalt, ist sie jedem Strich und Zugriff ohne Störung des Gleichgewichts zugänglich. — Das im Konzertsaal erprobte Vorspiel zum Schlußakt »Das Erntefest« schlägt im Theater noch elementarer durch, zumal mit dem herrlichen Stimmaterial, das das Opernhaus für die Schnitterchöre aufmarschieren läßt. *Wilhelm Franz Reuß* dirigierte die Musik sorgfältig und überlegen. Regie (Dr. *Fritz Schröder*) und Bühnenbild *(Edward Suhr)* deckten sich in der Eindringlichkeit der Stimmungsuntermalung. Die Kostümierung der Sänger war dagegen die groteske Maskerade. Die anspruchsvolle Partie des Hiram hielt *Hans Reimar* mit eherner Kraft durch. *Gotthelf Pistor* sang den Teut mit heldischem Überschwang. *Vilma Fichtmüller* ließ einen strahlend-kräftigen Sopran hören, und *Luise Willer* und *Gotthold Ditter* waren ebenfalls großartige Gestalten ihrer Rollen. *Friedrich W. Herzog*

ESSEN: Das Essener Opernhaus begann, wie die meisten Theater im Reich, die diesjährige Spielzeit im Zeichen *Wagners.* Eine musikalisch von *Johannes Schüler* sorgsam studierte, szenisch nicht restlos geglückte Aufführung des »*Tannhäuser*« vermittelte das Werk in der Pariser Bearbeitung, deren stilistische Uneinheitlichkeit auch das von *Jens Keith* tänzerisch geformte Bacchanale nicht vergessen machen konnte. Im übrigen beherrschten französische Spieloper und spanischer und italienischer Verismo das Feld. *Adams* »*Postillon von Lonjumeau*« wurde durch die zwar nicht zügige, aber doch flüssige musikalische Leitung *Kreuzburgs* und die lebendige Regie des neuberufenen *Fritz Hensel* zu einem heiteren Theaterabend. Eine »*Bajazzo*«-Aufführung interessierte vor allem vom Szenischen her, das *Wolf Völker* ohne die übliche idyllische »Glättung« und romantische Idealisierung des Verismo gestaltete. Statt der sonst unvermeidlichen »Cavalleria« gab man dem Bajazzo *Manuel de Fallas* »*Vida breve*« bei; eine feinsinnige, Impressionistisches und Folkloristisches bindende Musik, deren sensible Klanglichkeit allerdings zum veristischen Libretto des Carlos *F. Shaw* im Widerspruch steht. Die ganz im Sinne der Musik vorgehende Regie *Alfred Nollers* war wirksam um eine Lösung dieses Widerstreits bemüht. *J. Schüler* breitete alle Farbigkeit der Musik intensiv aus und rundete ihre lyrischen Bögen in fülligem Klang.
Als wertvolle neue Kräfte des Essener Ensembles haben sich bisher vor allem bewährt

die Hochdramatische *Glanka Zwingenberg* (Venus, Marschallin), die vielseitige Altistin *Wera Wicktors* (Oktavian), der lyrische Tenor *Julius Katona* (Paco in Fallas Oper), daneben auch mit einigen Einschränkungen der gastierende Heldentenor *Gustaaf de Loor* (Tannhäuser, Canio) und *Walter Hageböcker* (Postillon). *Wolfgang Steinecke*

LEIPZIG: Im Rahmen der »Leipziger Kulturwoche« erschien (nach einer Pause von mehr als 30 Jahren) *Siegfried Wagners* »*Bärenhäuter*« wieder auf dem Spielplan. Es war verdienstlich, gerade dieses Werk wieder einmal herauszustellen, denn wir nehmen heute zu ihm eine andere Stellung ein als die frühere Generation. Wir lassen uns heute nicht mehr auf fruchtlose Vergleiche zwischen der Kunst des Vaters und des Sohnes ein, sondern sehen hier die Beziehungen zur älteren romantischen Oper, deren Weg von Weber, Marschner über Lortzing zu Siegfried Wagners Werk führt. In dem der deutschen Volkssage entnommenen, mit viel dramatischem Geschick und Humor gestalteten Stoff, in der charakteristischen und gut gekonnten, wenn auch nicht immer tiefgehenden Musik finden wir alles, was zu einer echten Volksoper gehört und was künftig Schaffenden die Wege zu einer Erneuerung der deutschen Oper weisen kann. Eine von *Wolfram Humperdinck* und *Carl Jacobs* im Bühnenbild und szenischen Geschehen sehr lebendige, von *Oscar Braun* musikalisch liebevoll betreute und in den Hauptpartien mit *Alfred Bartolitius* (Hans Kraft), *Ellen Winter* (Louise), *Walter Streckfuß* (Teufel) trefflich besetzte Aufführung vermochte dem volkstümlichen Werk eine sehr herzliche Aufnahme zu sichern. Auch eine Neueinstudierung von *d'Alberts* »*Tiefland*« unter der Regie von *Heinz Hofmann* und der musikalischen Leitung von *Oscar Braun* erwies dank der mit packender Realistik dargestellten Hauptfiguren: Marta *(Ilse Schüler)*, Pedro *(August Seider)*, Sebastiano *(Walther Zimmer)* die unverwüstliche Publikumswirkung dieses Bühnenwerks. In einer von Direktor *Dr. Hans Schüler* besorgten prächtigen, von südlicher Glut erfüllten Inszenierung wurde ferner »*Carmen*« wieder in den Spielplan eingereiht. Generalmusikdirektor *Paul Schmitz* erschloß mit dem Orchester alle pikanten Reize und Leidenschaftlichkeiten der Bizetschen Musik, und sämtliche Mitwirkenden, an ihrer Spitze die neue Altistin *Camilla Kallab*, boten Ausgezeichnetes. *Wilhelm Jung*

MANNHEIM: Das Nationaltheater öffnete nach glücklich durchgeführtem, halbjährigem Umbau seine Pforten mit einer Neuinszenierung des »Lohengrin«, die durch Anwesenheit des gesamten badischen Regierung, an der Spitze Reichsstatthalter *Robert Wagner*, einen besonderen festlichen Glanz empfing. In der von *Hans Schultz-Dornburg* durchaus im Geiste Wagners inszenierten und von Dr. *Cremer* mit befeuerndem Impuls geleiteten Aufführung zeichneten sich vor allem *Erik Hallström* in der Titelrolle aus. Neben ihm sind *Erika Müller*, *Paula Buchner* und *Trieloff* in den markant gespielten und meisterhaft gesungenen Hauptpartien lobend zu erwähnen. Es folgte eine orchestral wie szenisch gleich fesselnde Neueinstudierung des »*Rosenkavalier*« unter *Philipp Wüsts* Leitung. Mit *Paula Buchner* und *Heinrich Kuppinger* in den Hauptpartien suchte Dr. Cremer Verdis »*Maskenball*« wieder aufzufrischen, an dem nur die stilistisch recht ungleichmäßig geratenen Bühnenbilder *Hans Blankes* etwas befremdeten. *H. F. Redlich*

* KRITIK *

BÜCHER

GIOVANNI MINOTTI: *Die Geheimdokumente der Davidsbündler. Große Entdeckungen über Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt und Brahms.* Steingräber-Verlag Leipzig.

Der Geiger und Pianist Giovanni Minotti ist Fachmann, zugleich aber auch das Ideal eines Dilettanten — den Begriff in seiner schönen Urbedeutung verstanden. Er ist der leidenschaftlichste Liebhaber der Musik, ein Kenner der Musik, der seine schöpferischen Einfälle zu beweisen vermag. Robert Schumanns genialer Gedanke, seine inneren kritischen Stimmen in die Gestalt der Davidsbündler zu verwandeln, wurde für Minotti Form und Be-

kenntnis. Die großen Entdeckungen Minottis bestehen in dem Nachweis, daß die Gipfelwerke der großen deutschen Klaviermusik eine einzige — davidsbündlerische — Wesenverwandtschaft bilden und daß ihr Ahnherr Johann Sebastian Bach ist. Diese Werke — Mozarts Fantasie c-moll (im Original ohne Vorzeichen notiert), Beethovens Sonaten op. 31, 1—3 und op. 111, Schumanns Fantasie op. 17, Brahms op. 119, sein »Musikalisches Opfer« für Schumann — sind miteinander verbunden durch die mystische Zahl 13 oder theoretisch ausgedrückt, den Terzdezimen-Akkord. Minotti kämpft für das, was wir heute als Totalität bezeichnen. Es handelt sich in der Schlußfolgerung für Minotti um den Beweis, daß Liszts »Virtuosenstück« in seiner fugischen Durchführung nach Harmonie und Thema auf Bachs »Musikalisches Opfer« und »Kunst der Fuge zurückgeht«, daß es nichts Geringeres ist, als ein verwandeltes B-a-c-h, was auf über 200 Seiten in Hunderten von Notenbeispielen und schlüssigen Analysen festgelegt ist, hat Anspruch auf unsere Prüfung. Nicht zufällig dient gerade die Analyse, die Minotti als Stufe zur Totalität benutzt, zum Kampf jedes materialistisch denkenden Theoretikers des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Minotti enträtselt Schumanns Fantasie als große Sonate von höchster Gesetzmäßigkeit, er legt das Bachische in Mozasts Fantasie dar. Beethoven, der nach Waldsteins Wort »Mozarts Geist aus Haydns Händen« empfangen sollte, löste Mozarts Geheimnis der Form erst mit seiner letzten Sonate. Das Buch ist für den Musiker wichtig als Beitrag zur Harmonielehre, für den Wissenschaftler eine Lehre vom Wesen der Form. Ein Werk, das auch auf die pianistische Wiedergabe nicht ohne klärenden Einfluß bleiben sollte und damit eine Allgemeinbedeutung für die Musikwelt besitzt. *Hans Jenkner*

HESSES MUSIKERKALENDER, *57. Jahrgang 1935, 3 Bände (Notizbuch und 2 Adreßbände), zirka 1600 Seiten.* Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Launig und sarkastisch zugleich sagt Heinz Ihlert, Präsidialrat und Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, in seinem Geleitwort zur diesjährigen Ausgabe von »Hesses Musikerkalender«, daß die Reichsmusikkammer bei Aufnahme ihrer Arbeiten feststellen mußte, daß die Statistik den Musiker einfach übersehen habe. Wohl wurde in der amtlichen Statistik eine Rubrik »Musiker« geführt, aber die bezog sich auf — Leierkastenmänner! Um so wertvoller war für alle Musikkreise von je her »Hesses Musikerkalender« mit seinem umfassenden Anschriftenmaterial, seinen Übersichten über die wichtigsten kulturellen Einrichtungen auf dem Gebiet der Musik, seinen Listen usw. Der Name Kalender ist ja viel zu bescheiden für dieses umfassende Nachschlagewerk und Adreßbuch. Die neue Ausgabe von »Hesses Musikerkalender« gewinnt diesmal erhöhte Bedeutung dadurch, daß seine Redaktion mit den Organisationsstellen der Reichsmusikkammer eng zusammenarbeiten konnte. Äußere Gestalt und innere Einrichtung sind im wesentlichen dieselben geblieben. Band I ist das Notizbuch in der bisherigen Form mit ausführlichem Kalendarium bis 31. Dezember 1935. Band II und III enthalten alles Wissenswerte über das Musikleben in etwa 500 Städten in Deutschland und dem deutschen Sprachgebiet (Österreich, CSR, Schweiz usw.), Reichsmusikkammer, Konzertvermittlungen, Konzertvereinigungen, Konservatorien Stiftungen, Zeitschriften, Kritiker, Verleger, Rundfunk und Musikindustrie usw. usf. Der 57. Jahrgang von »Hesses Musikerkalender« hat seine Daseinsberechtigung erwiesen, er ist als Führer durch den vielfach verzweigten Musikbetrieb eine unentbehrliche Hilfe. Dank der Förderung der Reichsmusikkammer wird er zweifellos noch besser als bisher seine Aufgaben zum Segen der deutschen Musikerschaft erfüllen. *Hinrich Schlüter*

MUSIKALIEN

DREI WEIHNACHTSSPIELE: Herausgegeben von *Anna Helms* und *Julius Blasche.* Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

In Volkstanzkreisen haben die Namen Blasche und Helms einen guten Klang. Julius Blasche, von dem das erste der drei Weihnachtsspiele stammt, ist leider schon vor zwei Jahren gestorben. Seine Gattin, die diese Publikation besorgte, hat ihm damit ein würdiges Denkmal gesetzt. Alle drei Weihnachtsspiele sind in Hamburg aus der Schularbeit an Volksschulen entstanden und sind in ihrem Aufbau dem kindlichen Merkraum angepaßt. Altes Kulturgut deutscher Weihnachtslieder aus den verschiedensten Gauen unseres Vaterlandes ist geschickt in den Text eingebaut. Die Lieder werden vom Chor gesungen, aber aus dem echten gemeinschaftsbildenden Zug dieser Musik können sie auch von den Zuschauern mitgesungen werden. Die Weisen

sind zum großen Teil einstimmig, können aber auch kanonisch vorgetragen werden. Für die Tänze ist eine genaue Beschreibung in Worten beigegeben. Skizzen veranschaulichen klar die szenische Aufstellung im Bühnenraum. Innerhalb des musikalischen Arbeitskreises der Volksschulen entstanden, können sie auch dort dargestellt werden. Wort, Lied und Bewegung sind geschickt gegeneinander abgewogen und führen in die stimmungsvolle Welt deutscher Weihnachten.

Rudolf Sonner

SECHS WEIHNACHTSMOTETTEN *aus der Zeit vor Palestrina für gemischten Chor.* Herausgegeben von *Arthur Egidi.* Verlag: Ch. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Sehr wertvolle, liturgisch bedeutsame Stücke von Thomas Stoltzer, Ludwig Senfl, Adrian Willaert, Clemens von Papa, Philippus Verdelot. Die Herausgabe der Kompositionen an sich ist schon eine dankenswerte Tat. Die Literatur ist an Weihnachtsmotetten nicht arm, aber der Durchschnittspraktiker kennt den Reichtum nicht und berücksichtigt erfahrungsgemäß — neben den alten, schönen Kindelwiegenliedern — die oft recht seichte Motettenware des 19. Jahrhunderts. Egidis weiteres Verdienst ist die Herstellung übersichtlicher Sängerpartituren und die Übertragung des Urtextes in gutes, dem Ablauf der Melodien folgendes und den Akzenten nachgebendes Deutsch. *Rudolf Bilke*

WALTER NIEMANN: *»Der Weihnachtsabend« op. 137 für Klavier.* Verlag: Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Das Heft enthält fünf Klavierstücke für Kinder; die Seiten sind reich mit Bildern und Zeichnungen illustriert. Akkordgriffe bleiben unter der Oktavspannung. Die Stücke tragen außerdem programmatische Überschriften, alles in diesem Heft ist auf das Kind zugeschnitten. Und doch müssen Bedenken geltend gemacht werden: Die äußere Anlage des ganzen Werkes deutet auf das Kleinkind hin, die Musik, die sehr schön ist, ist aber technisch wie musikalisch, schon ziemlich »erwachsen«.

Ferner: Warum sind die vielen italienischen Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen in einem Heft für Kinder nicht deutsch?

Abschließend bleibt zu sagen, daß das Heft die sonst üblichen »Weihnachtscharakterstücke« um ein vielfaches überragt. Dafür bürgt der Name »Walter Niemann«.

Herbert Müntzel

GERTRUD CASPARI und LEONORE PFUND *»Kommt, Kinder, singt«. Ein neues Liederbuch.* Verlag: Alfred Hahn, Leipzig.

Die musikalische Urheberin des Heftes ist Leonore Pfund, Gertrud Caspari zeichnet für eine Reihe von Texten verantwortlich. Die Schwere des Klaviersatzes und die Kindlichkeit des Inhalts der einzelnen Lieder deutet darauf, daß dieses Heft für die Hand des Erwachsenen bestimmt sein wird, der mit Kindern unmittelbaren Umgang hat, Eltern Kindergärtnerinnen u. a.

Dichtung und Vertonung sind der geistigen Reife des Kindes gemäß und auch zum großen Teil musikalisch ansprechend.

Herbert Müntzel

ALTE WEIHNACHTSMUSIK *für Klavier, Orgel und andere Tasteninstrumente. Veröffentlichung des Arbeitskreises für Hausmusik, herausgegeben von Richard Baum.* Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1934.

Fromme Spiele der musikalischen Phantasie, ersonnen in alten Kantoreien oder an alten Kirchenorgeln. In einem schmalen Heftchen, das jeder leicht erwerben kann, werden Choralvorspiele und -partiten erstmalig vorgelegt von thüringischen und mitteldeutschen Meistern der Bach- und Vor-Bach-Zeit. »Nun komm, der Heiden Heiland« (Advent) ist durch drei Meister vertreten; die übrigen Kirchenliedbearbeitungen — unendlich schöne Stücke darunter, auch stilistisch vielsagende — beziehen sich auf das eigentliche Weihnachten und den Neujahrstag. Dem Unkundigen ist es durch stete Einfügung von c. f. erleichtert, den Choral aus dem »Rankenwerk« herauszusuchen. Zum Schluß gibt der Herausgeber kurze Spielanweisungen.

Alfred Burgartz

JOSEPH HAYDN: *Opus 32: Drei Trios für Violine, Viola und Violoncello. Aufgefunden und für den Vortrag eingerichtet von Adolf Sandberger.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Eine köstliche Gabe für die Hausmusik, um so mehr als diese Trios recht leicht ausführbar sind. Sie bilden die Nummern 74—76 unter Haydns 125 Trios für das längst außer dem Gebrauch gekommene, von Haydns Brotherrn, dem Fürsten Esterhazy, mit Vorliebe gespielte Baryton, einer Art Baßtypus der Viola d'amore, Bratsche und Violoncello. Originaltrios für *Violine*, Bratsche und Violoncell scheint es von Haydn überhaupt nicht zu geben; in allen bisher in alten und neuen

Drucken vorliegenden so besetzten Haydnschen Trios ist die Violinstimme immer nur ein Ersatz des Barytons. Da dieses selbsttätig mitklingende, sogenannte Aliquot-Saiten hatte, die vom Spieler auch mit dem Daumen gerissen werden konnten, so hatte Haydn stets auf diese akkordische Natur des Instruments Rücksicht genommen. Sandbergers großes Verdienst ist es nicht bloß diese Trios wieder aufgefunden, sondern sie auch so eingerichtet zu haben, daß das ursprüngliche Klangbild möglichst erreicht ist. Jedes dieser Trios besteht aus drei kurzen Sätzen, von denen der zweite immer ein Menuett, der dritte ein heiteres Stück in raschem Zeitmaß ist. Der erste Satz ist in Nr. 1 (D) ein Adagio, in Nr. 2 (A) ein Moderato mit dem Zusatz cantabile, in Nr. 3 (C) ein Allegro. Alle drei Werke sind auf jeden Fall echtester und daher hochwillkommener Haydn.

Wilhelm Altmann

TANZWEISEN AUS LEOPOLD MOZARTS NOTENBUCH FÜR WOLFGANG (1762) *für c-Flöte und Klavier, bearbeitet von Eva Heyer-Boettischer.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Diese Sammlung enthält 24 Tänze aus jener Zeit. Verschiedene dieser Tänze stammen von Telemann, dessen Namen auch in der Umstellung »Melante« sich aufgezeichnet findet. Die Melodiestimme für die c-Flöte ist als Sonderheft zu dem von Reinhold Heyden im selben Verlag herausgekommenen Flötenspielbuch erschienen. Es ist selbstverständlich, daß statt der Flöte auch jedes andere Melodieinstrument Verwendung finden kann. Die Tanzstücke sind gefällig und überaus ansprechend und atmen den leichten Geist des Rokoko. Sie bilden eine willkommene Bereicherung für das häusliche gemeinsame Musizieren. *Rudolf Sonner*

EXCELSIOR. *50 Meisterwerke für Klavier und Gesang und Klavier. 160 Seiten.* Universal-Edition, Wien.

Diese Anthologie zeichnet sich durch die sorgfältige Auswahl von guten Musikstücken aller Stile und Epochen aus. Der Typus der »Salonmusik« empfängt hier fast eine Ehrenrettung, denn die Mehrzahl der in leichter Spielbarkeit gesetzten Werke gehört zu dem eisernen Bestand der wertvollen Musik. Eine liebenswürdige Bourrée von J. S. Bach, eine witzige Burletta von Max Reger oder eine Serenade von Richard Strauß werden ebenso das Entzücken eines jeden Musikfreundes hervorrufen, wie die reizvolle Cavatina aus der »Opernprobe« Lortzings. Unter den Liederkomponisten stößt man erfreut auf Paul Graener, und der Opernteil enthält neben Nummern aus Puccinis »Schwalbe« und der »Sizilianischen Vesper« von Verdi auch eine technisch ohne nennenswerte Schwierigkeiten zu bewältigende Phantasie aus Richard Wagners »Götterdämmerung«. Daß sich im »Schlager«-Teil des vortrefflich gedruckten Werkes auch einige Eintagsfliegen befinden, vermindert nicht den Wert der im besten Sinne volkstümlichen Sammlung. *Hinrich Schlüter*

ERNST KABISCH: *Neun Lieder und Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavier.* Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln.

Ganz schlichte und ehrlich gemeinte Arbeiten, die sich fürs Haus gewiß gut verwenden lassen. Höheres Kunstinteresse können sie nicht erwecken. — Eine kleine Merkwürdigkeit: die Akkordmischung D-dur mit g-moll zu Beginn des einen Liedes (Sopran intoniert ½ Ton tiefer!), was in diesem bescheidenen Rahmen doch nur ungelenk wirkt.

Friedrich Welter

HUGO DISTLER: *»Singet frisch und wohlgemut«, Motette für vierstimmigen Chor a-cappella; op. 12 Nr. 4 aus der »Geistlichen Chormusik«.* Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel erschienen.

Über die neue Weihnachtsmotette Distlers ist leider nicht nur Erfreuliches zu berichten. Am eindrucksvollsten ist wohl der zweistimmige Mittelsatz. Die vierstimmigen Ecksätze leiden unter der »Technik« Distlers. Mir scheint, daß die »Technik« zur »Manier« zu werden droht. Besonders auffällig ist das an der Stelle »der Herre Christ«. Einige Oktavparallelen sind bei diesem begabten Kontrapunktiker unnötig.

Herbert Müntzel

ERICH SAUERSTEIN: *Drei Männerchöre op. 10.* Verlag: Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

Die Chöre verraten saubere Arbeit und ehrliches Bemühen. Der wertvollste ist wohl die Komposition zu dem bekannten Text von Binding »Heraus, wir Jungen«.

Die beiden anderen Chöre haben vielleicht etwas zu viel enharmonische Stellen, die von Chören allgemein, von Männerchören besonders ungern gesungen werden. Die weiteren Textdichter sind Ernst Bertram und Joseph Maria Lutz. *Herbert Müntzel*

DIE KULTURMISSION DER SCHALLPLATTE

Mit dem Schlagwort »Konservenmusik« läßt sich heute die ungeheure kulturelle Mission der Schallplatte nicht mehr verkleinern. Sie ist wie das Buch zu einem Bestandteil unseres Daseins geworden und zu einem Element der musikalischen Erziehung, das rückhaltlose Bejahung beansprucht. Je weiter die Vervollkommnung des technischen Aufnahmeverfahrens fortschritt, um so mehr entfernte sich die Wiedergabe vom »Surrogat«: Sie wurde ein Klangspiegel der Natur und damit wesenhaft.

Die Volkstümlichkeit der Schallplatte, vermehrt noch durch den Rundfunk, hat den Produktionsleitern eine Macht in die Hand gegeben, die zum Segen wird, wenn sie sie als Verpflichtung zum Dienst an der Musik auffassen. Daß geschäftliche Überlegungen mitzusprechen haben, ist eine Selbstverständlichkeit. Wenn das Geschäft mit der üblichen Schlagerware Mittel für wirkliche Kulturarbeit frei macht, ist jedem möglichen Einwand die Spitze abgebrochen. Auch im Theaterbetrieb muß die Operette das wertvolle Opernschaffen tragen.

Vorbildlich ist die programmatische Arbeit der *»Deutschen Grammophon-Aktiengesellschaft«*, deren Schallplatten mit der Schutzmarke »Die Stimme seines Herrn« ein Höchstmaß von natürlicher Klangwirkung offenbaren. Ein Hinweis auf die jüngsten Tonfilm- und Tanzschlager erübrigt sich. Die Mitwirkung der besten Tanzkapellen (Joost, Kaiser, Kermbach, Kok, Livschakoff) sichert ohnehin ein tragfähiges Niveau.

Die Kulturmission der Schallplatte wird durch andere Aufnahmen bewiesen. So ist die vollkommen original nach den Bachschen Partiturforderungen bewerkstelligte Aufnahme des *Brandenburgischen Konzerts Nr. 6* in B-dur eine künstlerische Tat. Die dunkle Klangfarbe, bedingt durch den Verzicht des Komponisten auf Violinen, gewinnt in der Interpretation durch ein erlesenes Meisterensemble (mit *Eta Harich-Schneider* am Cembalo und *Paul Grümmer* — Viola da Gamba) an Stilhoheit. Welcher Kontrast dagegen Richard Strauß' »*Don Quichote*« unter Leitung des Meisters! Hier jubiliert die Berliner Staatsopernkapelle in glitzernden Klangorgien. Die durchsichtige Klarheit einiger Mozart-Ouvertüren (»Die Hochzeit des Figaro« — »Die Entführung aus dem Serail«) wird von *Wilhelm Furtwängler* mit dem Philharmonischen Orchester delikat ausgebreitet. *Haydns* Sinfonie Nr. 6, G-dur, mit dem Paukenschlag war von jeher ein Paradestück der Berliner Philharmoniker. Welcher Vielfältigkeit des Ausdrucks die Schallplatte fähig ist, beweist die von *Jean Dévémy* mit verblüffender Virtuosität und Tonpoesie geblasene »Träumerei« von *Glazounow*, eine stimmungsvolle Romanze für Waldhorn. An Instrumentalsolisten nenne ich den großartigen Chopinspieler *Raoul von Koczalski* und *Walter Rehberg*, um nur zwei »Prominente« herauszugreifen. Noch größer ist das Aufgebot von besten Sängern, u. a. *Erna Berger*, *Heinrich Schlusnus*, *Julius Patzak*, *Franz Völker*, *Heinrich Rehkemper*, *Koloman von Pataky*. Und wer sich an edler Chormusik erfreuen will, kann zu dem *Leipziger Thomanerchor* oder dem *Dresdner Kreuzchor* greifen, die ihren Weltruf durch Aufnahmen von wundervoller Stiltreue rechfertigen.

Die gute Schallplatte wird auch von der *Electrola Gesellschaft m. b. H.* mustergültig gepflegt. Dank ihrer ausländischen Beziehungen bringt sie stets Standardaufnahmen fremder Künstler und Orchester. Vorbehaltlose Zustimmung verdienen u. a. *Vivaldis* Concerto grosso in h-moll, das von dem Mailänder Skala-Orchester unter *Guarneri* tonschön gespielt wird, und *Bachs* Suite Nr. 2 in h-moll, für das das Chikagoer Sinfonieorchester unter *Frederick Stock* seine prächtige Spielkultur einsetzt. Der Geiger *Jacques Thibaud* fasziniert durch die brillante Wiedergabe von Bachs »Air« auf der G-Saite und Rimsky-Kossakows »Hymne an die Sonne«.

Max von Schillings' Dirigentenerbe wird auf *Odeon* für alle Zeiten bewahrt. Robert Schumanns Ouvertüre zu »*Manfred*« erklingt in edler klanggesättigter Formung. *Johanna Eglis* heller Alt erfüllt Regers Hymne »*An die Hoffnung*« mit pastosem Ausdruck. *Walter Gieseking* als Interpret von Richard Strauß Liedern (Freundliche Vision — Ständchen) bereitet eine eigenartige Überraschung.

Auf *Telefunken* singt *Rauta Waara* Lieder von Schubert und Puccini-Arien. Ein Sopran von persönlicher Färbung und innerlicher Wärme! *Erich Kleiber* ist als Dirigent des »*Rosenkavalier*«-Walzers in seinem Element. Die mit den Berliner Philharmonikern meisterlich gespielte Platte ist ausgezeichnet geraten.

F. W. H.

KONZERT UND VOLKSTUM

Die geringeren technischen Ansprüche der alten Meister, die aber nicht geringere geistige Anforderungen bedeuten, öffnen gleichzeitig die Tür zur musizierenden Anteilnahme weiter Volkskreise, die sich bisher nur in kleineren oder größeren Privatvereinigungen betätigen konnten. Ist es etwa wertvoller, von Berufsmusikern sich ein kompliziertes Werk nur vorspielen zu lassen, oder an einem schlichteren (aber nicht seichteren!) Werke selbst mitwirken zu können? Welche Stadt macht hier den Anfang und lädt alle Laien ein zum Mitspielen, wenn es sich um eine besondere Angelegenheit handelt? Was könnte das für einen Antrieb zum Weiterstreben bedeuten, welche großen seelischen Erlebnisse würden den Mitmusizierenden erstehen, die nun merken würden: »Wir stehen nicht mehr außerhalb der (»offiziellen«) Musik, wir werden nicht mehr als unlautere Konkurrenz bekämpft, wir gehören dazu, wir sind auch in der Musik *ein* Volk!« Solange freilich noch der Irrtum herrscht, nur das sei Musik, was der öffentlich beamtete Leiter mit seinem Orchester bietet, und alles andere sei zumindest zweitrangig, wenn es nicht überhaupt Schund sei, so lange wird sich hier nichts ändern. Gewiß werden die letzten und höchsten Kunstwerke immer nur wenigen Berufenen vorbehalten bleiben müssen, wenn sie nicht beschädigt werden sollen, aber es gibt eine Musik, die vielen Laienmusikanten vollkommen zugänglich ist, aber sie ist noch nicht überall richtig eingeschätzt. Nicht nur das Komplizierte und technisch Verzwickte ist Kunst, es gibt in der Musik einen großen Schatz von Werken, die so einfach und echt sind, wie die Schnitzwerke der Bauern, die als Heimatkunst aus der engsten Verbundenheit mit dem Boden emporblühten, und die auch in allen ihren Teilen schön sind, weil sie nichts vortäuschen wollen, weil sie ganz wahr sind. Diese Musik liegt zum Gebrauch fertig da, sie klingt schon in einigen Kreisen, denen die Musikpflege von jeher mehr war, als eine Angelegenheit eines wirklichkeitsfremden »Konzertlebens«. Mit ihrer Wiederauferstehung wäre die Tür geöffnet zum *gemeinsamen* Musizieren der »Fachleute« und »Laien«. Damit wäre auch schon vom Podium her erkennbar, daß *dieses* Konzert nichts Fremdes ist, sondern eigener Musizierwille des Volkes. Wie die Männerchöre jetzt endlich einzusehen beginnen, daß ihre Konzerttätigkeit allein zur Anteilnahme am Aufbau unserer Kultur nicht mehr genügt, sondern daß sie zugleich durch ihr Können allen anderen wieder den Weg zum Singen und vor allem zu den vergessenen Liedern wieder zeigen müssen, so könnte ein Orchester, das seine völkische Pflicht noch außer der rein musikalischen Aufgabe erkennt, in der Heranziehung der Laien und ihrem Hinführen zu der ihnen wesensgemäßen Musik unendlich Wichtiges leisten an Erkenntnissen und Antrieben. Wir haben das »Volkssingen«, aber ob das »Volksmusizieren« jemals kommen wird? Aber das könnte die Rettung des Konzertes werden!

Karl Schüler
(»Magdeburgische Zeitung«, 20. 11. 1934)

ENDE DER HAUSMUSIK?

So sind wir auch berechtigt, ja verpflichtet, *die Frage nach dem Fortbestehen überhaupt von Hausmusik zu stellen*, denn nur von der Beantwortung dieser Frage hängt es ab, ob wir vom Staat erwarten dürfen, daß er die Hausmusik mit in sein kulturelles Arbeitsprogramm einschließt. — Wir glauben, daß die Tage der Hausmusik, so wie man sie in ihrer *bisherigen* Ausübung einst gekannt hat, in gewisser Weise gezählt sind.

Das hat zwei hauptsächliche Gründe, einen geistesgeschichtlichen und einen soziologisch-volkhaften. Die Musikentwicklung der letzten 150 Jahre läßt sich nicht zurückdrehen; man kann die organisch gewachsene Isolierschicht zwischen Schaffendem und Aufnehmendem nicht mit einemmal entfernen, man kann weder das geistig-technische Niveau der Musik so weit senken, daß es größeren Gemeinschaften in eigener nachschaffender Übung zugänglich sein würde, noch kann man auch das musiktechnische Rüstzeug der um die Ausführung Bemühten so weit erhöhen, daß es den praktischen Anforderungen der neueren Musik genügen würde.

Aber noch weit andere Gegebenheiten haben sich geändert oder stehen im Fluß einer noch unabsehbaren Wandlung. *Der Erlebnisboden ist und wird umgepflügt!* Er war in den letzten 150 Jahren betont: Mensch, Haus, Familie. Der menschliche Urgrund bleibt für alle Zeiten derselbe, aber seine Weitungen und seine Betätigungsformen sind im Begriff, andere zu werden. Das Abgeschlossensein, die Einkapselung der Elemente (Mensch, Bürger, Familie) wird inZukunft nicht mehr

möglich sein; *der neue Staat reißt Mauern nieder*, schafft Anschlüsse und Bindungen, kettet die Menschen *neu zu großen Gemeinschaften* zusammen, in denen der einzelne mit seinen einzelnen Strebungen aufzugehen hat. Aufzugehen nicht in einem gleichmachenden Kollektivismus, sondern in einem großen Ganzen, dessen »Klassen«-Unterschiede nicht trennen, sondern binden und den einzelnen verpflichten.

Hans Költzsch
(»National-Zeitung«, Essen, 20. 11. 1934)

WEGE ZUM RECHTEN MUSIKHÖREN

Das Versagen des Rundfunks als künstlerischer Erziehungsfaktor in den zehn Jahren seines Bestehens sollte zu denken geben, wenn man aus Bequemlichkeit heute das ganze Volk — also auch diejenigen, die nie mit Musik in Berührung gekommen sind — an die Musik zu führen sucht, indem man ihnen die Kunst in den vom bürgerlichen Zeitalter geschaffenen Formen »darbietet«. Man übersieht, daß auch das Bedürfnis nach Kunst vielfach erst vorsichtig angeregt sein will. Vor allem wird man die Masse der bisher von der höheren Kunst Unbeeindruckten erst dann gewinnen, wenn man sie in irgendeiner Form zum Mitmachen und Mitgestalten bringt, aber in schöpferischen Formen, die wir noch nicht klar erkannt haben und die nichts mit dem Gebaren des üblichen Gesangvereins zu tun haben können. Als wichtigste Erkenntnis, von der allein weitere Ausbauarbeit geleistet werden kann, halten wir fest, daß niemals durch bloßes Darbieten und Erläutern von Kunstwerken eine wahre Erziehung zur Musik oder zu anderen Künsten möglich ist, daß also passives, unbeteiligtes Aufnehmen allein stets ein falscher Weg sein wird. Wir müssen Möglichkeiten finden, um die Masse des Volkes zu eigener Kunstbetätigung anzureizen, denn nur bei dem Mithelfen jedes einzelnen im Nachschaffen ist die Gestaltung einer echten, die ganze Nation erfassenden Volkskunst möglich, die nicht mehr auf bestimmte Kreise der Bevölkerung begrenzt bleibt.

Herbert Gerigk
(Nat. Schles. Tageszeitung, 14. 11. 1934)

SELBER MUSIZIEREN MACHT FROH!

Es ist ja nur ein beklagenswertes Zeichen irregeleiteten Geltungsbedürfnisses, wenn der Hausmusikant glaubt, er müsse seinen Hörern unbedingt mit virtuosen Leistungen imponieren. Das höchste Ziel echter Kunstpflege heißt *nicht Eindruck machen*, sondern *Ausdruck vermitteln*. Und diese hohe Aufgabe hat neben dem berufenen Künstler, wenn auch in bescheidenerem Kreise, auch der Hausmusikant zu erfüllen. Jeder, auch der kleinste Dienst an der Aufrechterhaltung und Förderung, ist von unabsehbarem Wert für Bestand und Zukunft unserer musikalischen Kultur.

Selber musizieren macht froh! Noch einmal sei dieser Satz in die Herzen aller derer geschrieben, denen es heilig Ernst ist um die Neubelebung unserer Hausmusik. Erst aus dem Frieden, aus der Harmonie des eigenen Heimes erwächst jene Kraft der Seele, die ich *Frömmigkeit zur Kunst* nennen möchte, und ohne deren Besitz auch echte Hausmusik nicht denkbar sein sollte.

Karl Gustav Grabe
(»Musik im Zeitbewußtsein«, Nr. 46, 17. 11. 1934)

SCHEU VOR HAUSMUSIK

Musik ist mit Geräusch verbunden: damit ist tatsächlich das halbe Problem »Hausmusik« bei Namen genannt. Ein nachdrücklicher Appell an die Selbstkritik der Damen und Herren Musikanten und ein zweiter an ihr Stilgefühl, »Haus«musik mehr als »Kammer«-musik, keineswegs aber als Kunst für den Konzertsaal zu spielen, mögen einiges zur Lösung der Schwierigkeiten beitragen. Aber allein durch die vernünftige und sachgemäße Haltung des Spielenden sind die verschwundenen goldenen Zeiten einer Hochblüte der deutschen Hausmusik nicht wiederzubringen. Einen Nachteil hatten unsere Vorfahren uns noch voraus: sie verfügten nicht über so klangkräftige Instrumente wie wir sie haben. Mit der Musik selbst haben sich konsequent seit den Tagen Bachs auch die Instrumente, vor allem unser Klavier, zum großen Konzert hin entwickelt. Mit der gleichen Konsequenz sehen wir uns heute, wenn wir die Hausmusik propagieren, vor die Notwendigkeit gestellt, zu dieser guten alten Übung auf die guten alten Werke und auch auf den intimeren Klang der alten Instrumente zurückzugreifen. *Alle Scheu vor Hausmusik ist hin, wenn man nebenan nichts mehr hört.* Was alle Propaganda vom Musikalischen her nicht zu schaffen vermag, das kann die Lösung dieses akustischen Problems zur Ausbreitung unserer Hausmusik beitragen.

Und darum möchten wir nicht verfehlen, die

aktiven wie die passiven unter den die Hausmusik Scheuenden darauf hinzuweisen, daß die deutsche Klavierindustrie an einem kleinen, zarter besaiteten (und außerdem noch billigeren) *Klavier* arbeitet, und daß eine ganze Reihe von namhaften Firmen alte Tasteninstrumente in moderner technischer Solidität nachbaut. Ein *Cembalo* wird zwar wohl nur für ziemlich kleine und fachliche Kreise in Frage kommen. Aber das *Clavichord* z. B. mit seinem nur zur persönlichen Zwiesprache des Spielers mit dem Werk (stilgerecht bis zum frühen Haydn) geeigneten kleinen Ton könnte schon weiter interessieren, zumal es durch kein anderes Tasteninstrument im Preis zu unterbieten ist. Ihm würde sich auch ein anderes altes und leises Instrument gut anpassen, das seit einigen Jahren wieder starke Beachtung gefunden hat: die leicht spielbare *Blockflöte*, von der es alle Größen als Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßflöte gibt. Über eine bloß philologische Liebhaberei hinaus hat schon heute diese Renaissance alter Instrumente vielen Menschen eine neue musikalische Wirklichkeit erschlossen und in vielen Fällen beigetragen zur *Überwindung der Scheu vor dem eigenen Musizieren.*

Alfred Brasch
(»Rheinisch-Westfälische Zeitung«, 20.11.1934)

RICHARD WAGNERS VORFAHREN

Die Wagners stammen aus Freiberg in Sachsen. *Moritz* Wagner (Ende des 16. Jahrhunderts) ist der erste Ahn, ein Bergmann, dessen Sohn Martin nach Wurzen übersiedelte und sich dann in Koburg niederließ. Dessen Sohn Samuel *Martin*, der 1640 zur Welt kam, vermählte sich 1663, sechs Jahre vor dem Tode des Vaters, der die Familie Wagner in der Lossaer Gegend heimisch machte; seine Gattin war die Köchin des Gutsbesitzers Johann Martin Luther, eines Urenkels des Reformators, so daß auf diese, wenn auch äußere Weise eine Verbindung zwischen Richard Wagner und Martin Luther hergestellt ist. *Samuel*, der 1706 starb, hinterließ einen Sohn, über den nichts bekannt ist; wohl aber wissen wir über seinen Enkel *Immanuel*, der in Collmen und Bölitz als Schulmeister tätig war, wie überhaupt seit 1650 das Schulamt der Beruf der Wagners blieb. In Bölitz wurden Immanuel 1703 zwei Söhne geboren: Johannes Gottfried und *Samuel*. Dieser Samuel kam als Substitut (Adjunkt) in die Gegend von Eilenburg und siedelte endlich nach Müglenz, in die Heimat seiner Vorfahren, über, wo er das Kantorat erhielt. Hier in Müglenz wurde ihm 1736 ein Sohn, *Gottlob Friedrich*, der Großvater Richard Wagners, geboren. Samuel starb 1750. In diesem gleichen Jahre, in dem Johann Sebastian Bach starb, kam Gottlob an die Leipziger Thomasschule; er leitete somit den Wechsel der Wagners vom Land zur Stadt ein. Friedrich Gottlob wurde Volkswirt und Generalakziseeinnehmer und ließ sich 1754 in Schönefeld mit der Tochter eines Ratsschulmeisters trauen. Sein Sohn *Karl Friedrich Wilhelm* vermählte sich mit der Weißenfelser Bäckermeisterstochter Johanna Pätz, die ihm 1813 als achtes Kind einen Sohn *Richard* schenkte. Karl Friedrich Wilhelm, der Polizeiaktuar war, starb im gleichen Jahr; der Stiefvater Richards, der Schauspieler Geyer, verschied 1820. Richard kam, da die Mutter nach Dresden übergesiedelt war, dann in die Obhut seines Oheims Adolf in das Apelsche Haus (Königsgalerie) in Leipzig.

Die Vorfahren Wagners waren Schulmeister. Da aber der Schulmeister des 17. und 18. Jahrhunderts auch Musiker war, ist die Linie der musikalischen Vererbung schon in den Vorfahren Richard Wagners vorgezeichnet.

Nach einem Vortrag von Karl Schöffer
(»Der Mitteldeutsche«, Magdeburg, 8. 11. 34)

PETER CORNELIUS ALS CHORKOMPONIST

Es ist nicht möglich, von dem Chorkomponisten Cornelius zu sprechen, ohne auf sein kultiviertes Sprachgefühl und seine dichterische Phantasie einzugehen.

Mit Vorliebe bedient er sich kurzgefaßter Texte. Mit einer nicht zu übertreffenden Präzision profiliert er zunächst einzelne Worte und legt sie, je nach ihrer vorwiegend konsonanten oder vokalen Beschaffenheit, auf rhythmische oder klangliche Art aus. Von einer charakteristischen Wortausdeutung ausgehend, stößt er dann nach und nach zum eigentlichen Grundgedanken des Textes vor. Unter Verzicht auf jegliche Nuancierung einzelner Worte wird nun der Grundgedanke mit allen Mitteln musikalischer Satztechnik beleuchtet und ins Ungemessene gesteigert. Es ist bewunderungswürdig, wie er der letzten gedanklichen Tiefe und den feinsten poetischen Wendungen eines Gedichtes auf diese Weise nachspürt.

Nicht weniger bewunderungswürdig ist es,

wie die in den 400 Jahren europäischer Kunst auftretenden musikalischen Stilprinzipien in seiner Hand zu musikalischen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln an sich, und zwar im weitesten Sinne werden. Wir müssen uns den geistigen Kampf, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geführt wurde, vor Augen halten; wir müssen uns an die Heftigkeit dieses Kampfes erinnern, wodurch das deutsche Musikleben in Gruppen und Cliquen zerrissen und der Konzertsaal, als die Stätte bürgerlicher Kunstausübung, nicht selten zum Tummelplatz kulturpolitischer Streitigkeiten wurde; und wir müssen weiter daran denken, mit welcher Engstirnigkeit zuweilen der Kampf geführt wurde: wie Diatonik und Chromatik, Homophonie und Polyphonie, ja überhaupt die verschiedenen Satztechniken und Formbildungen der klassischen und vorklassischen Epoche wie auch der Neuzeit von einzelnen Kunstrichtungen je nach ihrer Einstellung für sich in Anspruch genommen wurden, um die großzügige Gesinnung des Meisters zu begreifen, der solch übereifrigem Gebaren wenig Verständnis entgegenbrachte.

Es gehört überhaupt zu den hervorstechenden Zügen seiner Wesensart, daß er, der allen Neuerungen zugänglich und selbst an der Lösung aktueller Zeitprobleme in hervorragender Weise beteiligt war, stets den Blick auf das Ganze gerichtet hielt und in jeder wie auch gearteten Kunstrichtung noch den »Keim des Guten im Übel« sah.

Helmut Koch
(»Die Musikpflege«, Heft 8, XI., 1934)

SCHILLER UND DIE MUSIKALISCHE KLASSIK

Die entscheidende Frage nach dem Einklang von Staat und Kultur stellt sich heute anders dar. Der Weg über die ästhetische Erziehung des Einzelnen, den das Denken der Klassiker zu erschließen suchte, ist durch die politische Tat Adolf Hitlers widerlegt. Er hat den Staat aufzubauen begonnen, der für die Nation — nach Schillers Wort — »die deutlichere Formel ihrer inneren Gesetzgebung« sein soll. Wie die Kräfte des Staates aus dem völkischen Lebensraum erwachsen, so hat die Kultur sich nach dem gleichen Ursprung und Ziel auszurichten, um den lebensnotwendigen Einklang zu verwirklichen. »Aus Theatern und Konzertsälen, aus Ateliers und Museen wird das deutsche Volk keine Wiedergeburt seiner Kunst erleben. Alle hohe Kunst muß wieder von unten erwachsen als völkischer Lebensausdruck in einem Werk, das den Volksordnungen selbst eingegliedert und fähig ist, von der Jugend getragen zu werden, wenn es an ihr seine formende und ausrichtende Kraft üben soll.«

Unübersehbar sind die Aufgaben, die dieser Erkenntnis entspringen, Aufgaben der Erziehung und Organisation, der Auslese und Deutung des Überlieferten, der Abstimmung aller Teilgebiete und Lebenskreise aufeinander. Das Ziel selbst bleibt das alte: der Einklang von Staat und Kultur, die Harmonie der sinnlichen und geistigen Kräfte, die Freiheit durch Erfüllung des inneren Gesetzes — jetzt aber bezogen auf die Lebenseinheit der Nation. Wenn damit der große Gedanke Schillers lebendig erneuert, sein Aufruf in einer veränderten Weltlage wieder verstanden wird, so ist das würdigste Verhältnis hergestellt, das eine Nation zu den Geistern ihrer Vergangenheit einnehmen kann. Begriffe, Lehren und Systeme sind zeitgebunden und vergänglich. Es gilt, hinter ihnen die schöpferischen Kräfte zu spüren und auf den Pulsschlag des Lebens zu lauschen, das von Generation zu Generation fortströmt im ewig-gleichen Rhythmus — in *unserem* Rhythmus.

Heinrich Besseler
(Völkische Musikerziehung, 2. Heft 1934/35)

TANZ UND MUSIK

Welche Musik ich bevorzuge, kann ich nicht ohne weiteres sagen, denn es ist ja nicht so, daß ich mir die Musik nach rein musikalischen Gesichtspunkten heraussuche, sondern nach tänzerisch-musikalischen. Ich tanze diesmal z. B. Kirnberger wie Corelli, Richard Strauß wie Casella. Es ist wohl so, daß ein tänzerisches Erlebnis auf den musikalischen Anruf wartet, um sich entwickeln zu können, oder daß eine Musik da ist, die den Tanz allmählich ins Bewußtsein treten läßt. Eins nur ist ganz sicher, daß meine tänzerische Phantasie und mein Bewegungsorganismus sehr empfindlich auf Musik reagieren und ich mit keinem Tanz zufrieden bin, in dem Musik und Bewegung nicht eine Einheit geworden sind; diese kann bei klassischer ebenso wie bei moderner Musik eintreten. Gewisse innere Spannungen des tänzerischen und musikalischen Schaffens entsprechen und bedingen sich offenbar, und wenn Musiker mir sagen, daß ich als Tänzerin überraschenderweise eine Vorliebe für gute

Musik zeigte, bin ich immer sehr glücklich, denn ich sehe darin einen Beweis für die Verwandtschaft meines Tanzes mit der Musik.

Palucca

(Berliner Tageblatt, 17. 10. 1934)

GIBT ES KOMPONISTINNEN?

Warum gibt es keine Komponistinnen? Die Frage ist kürzlich irgendwo aufgeworfen worden. Warum gibt es Malerinnen in hellen Haufen, warum gibt es artige Grüppchen von Dichterinnen, aber keine Frauen, die komponieren? Ja, warum sträubt sich schon beim Anblick einer Dirigentin irgend etwas in uns, warum haben wir das Gefühl, daß das »nicht stimmt«? Eigentlich müßte man erwarten, daß etwas Weiches, Fließendes, wie Musik, der Frau besonders entsprechen würde, viel mehr als die tatsachenklare Malerei.

Aber auch in der bildenden Kunst gibt es etwas Bemerkenswertes festzustellen. Es gibt Malerinnen, aber keine Architektinnen. Ein Haus zu bauen ist eine ausschließlich männliche Angelegenheit, und ein Musikstück zu bauen, ebenfalls. Sollte beides nicht in einem tiefen Zusammenhang stehen? Sollte der alte Gemeinplatz von der Architektur der Musik ursprünglich doch etwas sehr Wahres und Gültiges bedeutet haben?

Ohne Frage. Lassen wir uns nicht durch ein paar Operettenschlager und durch anderthalb Pfund gesungenes Gänseschmalz irremachen. Musik ist eine sehr streng gebaute Kunst. Shakespeare, so geformt er ist, kann ruhig manchmal lotterig sein, es kommt nicht auf ein paar Zeilen mehr oder weniger an, und nicht darauf, ob diese oder jene Arabeske im Rahmen seines Schauspiels dichterische Notwendigkeit oder vielleicht ein wenig Theaterverspieltheit ist. Bei Bach aber kommt es auf jede Note an und auf jeden Ton. Das ist Zimmermannsarbeit, das ist Architektenarbeit, fugenlos wie Holz in Holz fügt sich in der Fuge Ton zu Ton, und unser inneres Entzücken ist abhängig von der perlengleichen Führung linienhafter Melodie.

Rolf Reißmann

(»Berliner Lokalanzeiger«, 18. 11. 1934)

DEUTSCHE GESANGSKULTUR, NICHT ITALIENISCHE SINGTECHNIK!

Der Mißerfolg, den die nach rein italienischen Prinzipien ausgebildeten Singenden bei der Wiedergabe deutscher Kompositionen immer wieder haben, muß zu denken geben. Unser erwachtes Rasse- und Volksbewußtsein gibt die Antwort auf dieses Versagen. Jede wahre Kunst und ihre Ausübung wurzelt in der Rasse und Seele eines Volkes. Ein Romane ist in seiner körperlichen und seelischen Struktur grundverschieden von den Völkern der nordischen Rasse. Gewiß hat Italien als Land der Sänger, begünstigt durch die Melodik seiner vokalreichen schönen Sprache, weltberühmte Sänger hervorgebracht. Aber ein Caruso war sich seiner völkischen Eigenart bewußt und interpretierte nur die Werke italienischer Meister in seiner klangvollen Muttersprache. Nur wer die phonetischen Gesetze seiner Muttersprache beherrscht und sie anzuwenden gelernt hat, wird die vollste Entfaltung seiner Stimme erreichen können. So kann eben nur der deutsche Stimmbildner deutsche Sänger heranbilden. Niemals wird ein italienischer Sprecherzieher, dessen Sprechtechnik sich auf die offene, vokalreiche italienische Sprache aufbaut — im Gegensatz zu der geschlossenen, bogenförmigen deutschen Sprache — unser Sprachgefühl erfassen können. Altmeister der deutschen Sprechtechnik, wie Stockhausen und Hey, haben dem deutschen Stimmbildner das Rüstzeug gegeben, um eine zur Höchstleistung führende Sprecherziehung zu lehren. Aber der verantwortungsbewußte Stimmbildner will dem Singenden nicht nur seine eigene gesetzmäßige Stimmtechnik geben, sondern er betrachtet es als seine vornehmste Aufgabe, edles Künstlertum zu wecken und zu steigern. Diese seelischen Saiten wird aber ein fremdrassiger Lehrer niemals zum Klingen bringen können.

Frank Noack-Nordensen

(»Berliner Börsen-Zeitung,« 20. 11. 1934)

SCHLAGER — UND DOCH MUSIK

Was ist ein Schlager? — Ein Lied, das im Volke lebt, aber nicht Volkslied heißen kann. Schon darum nicht, weil es nicht mit dem Volke Jahrhunderte durchlebt und überlebt, sondern irgendwann »aufkommt« und irgendwann ebenso plötzlich wieder verschwindet. Der eine lebt längere, der andere kürzere Zeit; der eine nur Monate, der andere immerhin Jahre, einige wenige sogar jahrzehntelang. Der Schlager ist eben kein Ausdruck der ewigen Volksseele; nur ein Spiel, das an zeitlichen Geschmack und den Wechsel der Gefühlsrichtung gebunden ist.

Es gibt zweierlei Schlager: gewordene und gemachte. Die ersten sind nicht nur die

echteren, sondern auch die besseren; die anderen meistens nur Produkte und Geschäftsobjekte unverantwortlicher Spekulanten.
Diese Sorte hat in der abgelaufenen »Kulturepoche« unseres Volkes ja leider fast ausschließlich ihr Sitten und Seelen verheerendes Unwesen getrieben. Mit Schaudern erinnern wir uns bisweilen noch dunkel an das versoffene Häuschen unserer Omi oder den zum Bahnhof gerollten Käse und ähnlicher Erzeugnisse einer zwar verblödeten Phantasie — aber leider nur allzu erfolggekrönten Berechnung.
Gewordene Schlager haben immer irgendwelchen wirklichen Sinn und Wert. Sie sind entstanden wohl mit der Absicht, vielen zu gefallen; doch nicht um jeden Preis. Sie haben die Herzen erobert durch Eigenschaften, deren sie sich nicht zu schämen brauchen. Texte, die das normale Gemüt ansprechen, oder Musik, die Wärme, Schwung und Rasse hat; manchmal sind auch beide Vorzüge vereint. Oft auch hat man zu den Melodien, die sich eingeschmeichelt haben, Worte hinzuerdacht, um sie singen zu können, um »Lieder« daraus zu machen; so ist es mit manchem Strauß-Walzer gegangen, der sich gelegentlich bis in die Männerchorliteratur verirrte.
Strauß-Walzer! Das ist schon so ein Begriff, der einen ganzen reichen »Strauß« von »Schlagern« umfaßt, die beste, echteste und vornehmste Musik sind. Keine Geringeren als die beiden Antipoden Brahms und Wagner waren bekanntlich glühende Verehrer der Straußschen Walzerkunst. Und was die Volkstümlichkeit betrifft — die hat den Erfolg späterer Nachahmungen und Verdünnungen des »Walzerschlagers« nicht nur an Ausdehnung, sondern auch an Dauer weit übertroffen. Die »Schöne blaue Donau«, die »G'schichten aus dem Wienerwald«, das »Wiener Blut« oder die Haupttrümpfe aus »Fledermaus« und »Zigeunerbaron« sind heute noch so beliebt wie vor Jahrzehnten. Am nächsten kamen der Wirkung des »Walzerkönigs« noch die Zeitgenossen Millöcker und Waldteufel — der Meister des »Bettelstudenten« und des »Gasparone« und der Kaiserlich Napoleonische Hofballdirektor und Sänger des »Sirenenzauber«. Auch ihre Weisen sind teilweise heute noch lebendig; »Schlager« allerdings kann man sie kaum noch nennen; sie waren es, aber sind es nicht mehr. Ihre Popularität wurde inzwischen von anderen Melodien überholt, die darum nicht unbedingt wertvoller waren. Doch wollen auch manche Einfälle, wie sie etwa ein Lehár in Umlauf brachte, als Musik von Geschmack und Charakter gewogen sein. Ein fruchtbarer Spender »ernst« zu nehmender Schlagermusik ist auch Paul Lincke, der Schöpfer der »Berliner Luft« und mancher Weise, die ihre Runde durch alle Volkskreise gemacht hat.

Walter Abendroth

(Berliner Lokal-Anzeiger«, 12. 10. 1934)

DAS ÖSTERREICHERTUM IN DER MUSIK

Wenn man einen Nichtösterreicher fragt, welche unter den von ihm beobachteten Charaktereigentümlichkeiten des Österreichers ihm als besonders charakteristisch aufgefallen sei, dann wird man wohl in erster Linie die österreichische Liebenswürdigkeit, Konzilianz und »Gemütlichkeit« angeführt hören, die ihm mit dem Begriffe des Österreichers untrennbar verbunden erscheint. Diese Grundzüge sind im Wesen des Österreichers gewiß tief begründet: wer weiß, inwieweit hier nicht die mild-freundliche österreichische Landschaft mit hereinspielen mag! Natürlich zeigt diese »Gemütlichkeit« in der Galerie der Charakterbilder der österreichischen Kulturgeschichte eine überaus reiche Skala der mannigfaltigsten, buntest schillernden Nuancen und Schattierungen, und es scheint, daß auch das Österreichertum in der Musik verschiedenartigste Typen zeigt, die die mannigfachsten Übergänge von den Äußerungen sinnenfrohester Lebensfreude bis zum verträumtesten Sich-Versenken in Weltabkehr und Entsagung aufweisen.
Beginnen wir mit dem Gesang und Tanz der Landbevölkerung und dem Wiener Volkslied, so findet man hier schon einige recht charakteristische Züge und Merkmale. Bringen nämlich die ländlichen Tanzlieder und Gesänge teils derbe Lebensfreude, teils aber auch, mit ihren oft haarscharf treffenden Pointen Spott und Humor zum Ausdruck, so weist anderseits das Wiener Volkslied mit seiner Sentimentalität schon deutlich auf jene Züge hin, die dann in der höheren Kunstmusik den Übergang zum Versinken in Pathos und Rührung, zum Auskosten von Leid und schmerzvollen Gefühlen verkörpern. Übrigens haben wir auch in der frühesten Musikgeschichte Österreichs eine Parallele hierzu auf dem Gebiete der Kunstmusik. Vergleicht man nämlich die von heiterster Lebenslust erfüllten Tanzlieder *Neidharts von Reuenthal*, über deren allgemeine Beliebtheit und weite Ver-

breitung sich Walther von der Vogelweide in einem seiner Gedichte bitterlich beklagt, mit den von tiefster Innerlichkeit, schmerzlichen Akzenten durchzitterten Gesängen Walthers, dann wird einem so recht klar, warum Neidharts übermütige, frische Liederchen so unvergleichlich mehr Popularität in Wien und Österreich errangen und auch erringen mußten als Walthers schwerblütige, tiefernste Kunst.

Robert Lach
(*»Posener Tageblatt«, 14. 11. 1934)*

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Die Operette *»Malerprinzeß«* von *Heinrich Kipp* gelangt im Stadttheater Nordhausen in dieser Spielzeit zur Uraufführung.

»Die Heimfahrt der Jörg Tilmann« heißt eine Gemeinschaftsoper für Soli, Sprecher, Chor und Orchester, deren Text und Musik der Kasseler Komponist *Ludwig Maurick* schuf.

OPERNSPIELPLAN

Richard Wagners »Liebesverbot« steht in diesem Winter auf den Spielplänen der Bühnen Breslau, Chemnitz und Magdeburg sowie im Senderaum der Österreichischen Radioverkehrs-Gesellschaft Wien.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Zur Uraufführung gelangen folgende Werke zeitgenössischer Leipziger Komponisten wie *Hermann Ambrosius:* zwei gemischte Chöre aus dem Zyklus »Menschenwandern« von Kurt Eggers; *Bernhard Uhlig:* zwei Männerchöre mit Begleitung von Instrumenten; und *Wilhelm Weismann:* sechs gemischte Chöre aus dem Zyklus »Deutscher Minnesang«.

Das *Hamburger Bläserquintett* (Lorenz, Gaebel, Wenzlaff, Franke, Schmidt — am Flügel Schönsee) bringt im Rich.-Wagner-Verein in Hamburg Manuskriptwerke von *H. Sthamer* (Quintett), *A. Grimpe* (Flötensuite) und *H. Erdlen* (Scherzo und Variationen für Quintett und Klavier).

Im Verlag F. E. C. Leuckardt, Leipzig, erschienen von *Richard Trunk »5 Lieder der Arbeit«, op. 66.* Die Chöre wurden durch den Kölner Männergesangverein uraufgeführt.

Sigfrid Walther Müllers Klaviersonate op. 41 wurde in Leipzig von *Anton Rohden* mit großem Erfolge uraufgeführt.

Generalmusikdirektor *Hugo Balzer*, Düsseldorf, nahm ein Oratorium von *Hansheinrich Dransmann* mit Text von C. M. Holzapfel, das den Titel *»Einer baut einen Dom«* trägt, zur Uraufführung an.

Die *Musik für Streichorchester* von *Hans Wedig* gelangte unter Generalmusikdirektor *Karl Elmendorff* in Wiesbaden zur Uraufführung Weitere Aufführungen folgen in Berlin, Bonn, Leipzig, Mannheim, Oldenburg und Ulm.

Das *Borries-Streichtrio* (Siegfried Borries, Karl Spannagel, Dr. Herbert Schäfer) brachte in der Kammermusikgesellschaft zu Münster i. Westf. ein Streichtrio von *Karl Spannagel* zur Uraufführung.

»Das Lied vom neuen Reich« von *John Julia Scheffler* nach dem Gedicht von Hermann Claudius für ein- oder zweistimmigen Volkschor mit oder ohne Begleitung (Klavier oder Bläserorchester) komponiert, wird beim Sängerfest des Gaues Nordmark im Deutschen Sängerbund in Kiel (Juni 1935) als Massenchor mit 10 000 Sängern zur Aufführung gelangen. Das Werk ist in der Chorkollektion Litolff erschienen.

Die *Neue Leipziger Singakademie* unter *Otto Didam* brachte in ihrem letzten Konzert u. a. *Otto Siegl's* Chorwerk mit Orchester »Eines Menschen Lied« zur Leipziger Erstaufführung.

Die Erstaufführung der »Reformations-Kantate« des Komponisten *Franziskus Nagler* fand in Säckingen unter Leitung von Musikdirektor *Kurt Layher* statt.

Im Weihnachtskonzert des Männerchors des ABV. zu Säckingen gelangen unter *Kurt Layher* neue Chorwerke von Joseph Stadler (Uraufführung), Ludwig Baumann (Uraufführung), Knab, Rein, Zöllner, Siegl, Hugo Herrmann, Hans Lang und Georg Nellius zur Aufführung.

Die anläßlich der »Nürnberger Sängerwoche« erfolgreich uraufgeführte Kantate »Vom Menschen« von *Kurt Lißmann* wird im Frühjahr 1935 in Säckingen zur Erstaufführung kommen.

Die bereits von mehreren Rundfunksendern gebrachte »*Festouvertüre Ostmark*« von *Ernst Schliepe* gelangt Anfang Januar 1935 in Wiesbaden unter Generalmusikdirektor *Schuricht* zur Erstaufführung. Der Reichssender *Köln* veranstaltete kürzlich eine Kompositionsstunde mit Werken von Schliepe, bei der der Komponist Klavierstücke spielte und *Cläre Winzler* Lieder vortrug.

TAGESCHRONIK

Bei der Eröffnung der Hamburger Strauß-Woche dirigierte *Richard Strauß* seine »Frau ohne Schatten«. Der Meister erhielt die von Hamburg gestiftete Johannes-Brahms-Medaille.

Der Cellist *Günther Schulz*-Fürstenberg konzertierte in Köln, Leipzig (Orchesterkonzert) und Berlin. Er wird bei seinem ersten Konzert im Beethoven-Saal mit Michael Raucheisen die neubearbeitete Reger-Sonate op 78 erstmalig zu Gehör bringen.

Max Trapp op. 30, »Sinfonische Suite«, brachte *H. Abendroth* erstmalig in Stuttgart (Landestheater) zum Erklingen. Weitere Aufführungen stehen in Hannover (Krasselt) und Aachen (Dr. Raabe) bevor.

Edwin Fischer bereitet in Zusammenarbeit mit *Kurt Soldan* die Veröffentlichung der sieben bekanntesten Klavierkonzerte von Mozart in einer Neuausgabe für zwei Klaviere vor.

Hermann Wunschs Orchesterwerk »Fest auf Monbijou« wird erstmalig in Buenos Aires und Montevideo aufgeführt.

Die Warschauer Oper wurde vom Magistrat der Stadt Warschau an die Tänzerin *Nejda Korolewicz* verpachtet, die damit wohl der erste weibliche Operndirektor geworden sein dürfte.

Paul Lhéri, der im Jahre 1875 bei der Uraufführung von Bizets »Carmen« in der Großen Oper von Paris den Don José sang, konnte dieser Tage in voller Rüstigkeit seinen 90. Geburtstag feiern.

Prof. Dr. *Felix Oberborbeck*, der Dirigent der Weimarhallenkonzerte, leitet diesen Winter außerdem zwei Sinfoniekonzerte an seiner früheren Wirkungsstätte Remscheid. Außerdem wurde er zu einem Sinfoniekonzert in Eisenach verpflichtet.

Max von Schillings' Opern »Der Pfeifertag« und »Mona Lisa« und mit dem Melodram »Das Hexenlied« haben wohl den stärksten

Widerhall in der Öffentlichkeit gefunden. Sein kompositorischer Nachlaß ist aber noch viel größer und reichhaltiger. Das bezeugt ein Gesamtverzeichnis seiner Werke, das Frau Barbara von Schillings (Barbara Kemp) soeben im Druck herausgegeben hat. Es umfaßt vier große Bühnenwerke, einige Bühnenmusiken, Instrumentalmusik für Orchester, für Kammerensemble und für Klavier, mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung, einstimmige Gesänge mit Begleitung mehrerer Instrumente, Klavierlieder und vier Melodramen.

Ins Jahr 1935 fällt der 250. Geburtstag von *Bach* und *Händel* und der 350. Geburtstag von *Heinrich Schütz*. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hat der Reichsmusikkammer die gesamte Durchführung der Feiern für diese drei Meister übertragen. Sie erfolgt nach einem einheitlichen Plan unter Mitwirkung aller in Betracht kommenden Dienststellen des Staates, der Gemeinden usw. Die Vorbereitungen sind schon seit einiger Zeit im Gange. Anfragen sind zu richten an das Kulturamt der Reichsmusikkammer (Berlin W 62, Lützowplatz 13).

Die *Luzerner Allgemeine Musikgesellschaft* brachte die musikalischen Nummern der unbekannten Mozartoper »Die Gans von Kairo« (»Loca del Cairo«) zur Uraufführung. Die Komposition des Werkes, die *Mozart* im Jahre 1783 begann, ist nicht vollendet worden.

Im Mai 1935 werden in *Florenz* wieder *Musikfestspiele* stattfinden, wie sie mit großem Erfolg im Jahre 1933 dargeboten wurden. Durch Mitwirkung auch ausländischer Künstler werden die Festwochen im kommenden Jahr einen internationalen Charakter erhalten. Es sollen aufgeführt werden von italienischen Kräften: »Moses« von Rossini, »Maskenball« von Verdi, »Norma« von Bellini, »Alceste« von Gluck (in den Boboligärten unter Regie von Max Reinhardt); eine Uraufführung »Orsoleo« von Pizzetti. Die Pariser Oper bringt »Castor und Pollux« von Rameau zur Aufführung; die Wiener Oper: Mozarts »Ent-

führung« unter Bruno Walter, während die Berliner Philharmoniker mit dem Kittelschen Chor die Matthäus-Passion von Bach darbieten. Ferner dirigiert Walter das Requiem von Mozart. Ein vom Busch-Quartett geführtes Ensemble spielt die »Brandenburgischen Konzerte« von Bach.

Ohne Angabe von Gründen wurde der städtische Musikdirektor von Hermannstadt (Siebenbürgen), Dr. *Schönherr*, ein Sohn des bekannten Dichters Schönherr, auf der Straße verhaftet und ausgewiesen. Schönherr ist österreichischer Staatsbürger und wurde 1929 einstimmig vom Stadtrat zum städtischen Musikdirektor berufen und von der Regierung bestätigt. Das städtische Orchester, dessen Gründung vor 300 Jahren durch deutsche Musikfreunde erfolgte, wurde immer von deutschen Dirigenten geleitet. Nun soll als Nachfolger ein rumänischer Musiklehrer ernannt werden.

Der dem Verbrechen von Marseille zum Opfer gefallene französische Außenminister *Barthou*, war ein großer Freund der Tonkunst und hat viel für die öffentliche Musikpflege geleistet. Er war ein begeisterter Verehrer Richard Wagners, dem er auch einen Teil seines literarischen Schaffens gewidmet hat. 1925 ließ er »*Das Liebesleben Richard Wagners*«, ein sehr ernsthaftes und feinsinniges Buch, erscheinen: eine aufschlußreiche und überraschende Ergänzung dazu hat er in der »Revue de Paris« vom 1. und 15. August 1932 durch die erste Veröffentlichung der *Briefe Wagners an Judith Gautier* und ihren Gatten Catulle Mendès geliefert. Noch am 12. Dezember 1933 hielt der französische Staatsmann in der »Université des Annales« in Paris einen *Vortrag über Cosima Wagner.*

Leoncavallo, der Komponist des »Bajazzo«, der 1919 starb, hat eine Menge musikalischer Entwürfe hinterlassen. Sein Briefwechsel, der wertvolle Einzelheiten zur Geschichte des italienischen Verismus abgeben wird, sowie sein literarischer Nachlaß, gingen jetzt zusammen mit den musikalischen Konzepten in den Besitz der Theaterbibliothek der italienischen Gesellschaft der Autoren und Verleger zu Rom über. Auch die eigene Bibliothek des Komponisten befindet sich darunter.

Mit Wirkung vom 1. November wurde an der Universität Hamburg ein Musikinstitut errichtet, zu dessen Leiter Dr. *Hans Hoffmann* ernannt wurde. Hoffmann hatte bereits seit vorigem Wintersemester einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der dortigen Universität.

Der Musiklehrer und -forscher *Giovanni Nicotra* erschien vor Gericht, weil er seit langer Zeit *gefälschte Musikerautogramme* herstellte. Er hatte sich in Bibliotheken von Mailand, Bergamo und anderwärts alte musikalische Dokumente vorlegen lassen, sich daraus unbeschriebene erste Blätter angeeignet, um echtes Papier aus der Zeit zu besitzen, und geschickt darauf erfundene Autogramme den Originalschriften nachgeahmt.

Das *Wiener Konzertorchester* hat seine bereits angekündigten Sinfoniekonzerte abgesagt und seine Tätigkeit bis auf weiteres eingestellt. Der Grund zu dieser in Wiener Kunstkreisen aufsehenerregenden Maßnahme liegt in der noch immer steigenden Ungunst der Verhältnisse und der wirtschaftlichen Not, welche das kunstliebende Publikum vom Konzert fernhält. Das Wiener Konzertorchester ist eines der drei hervorragenden Künstlerorchester und stand zuletzt unter Leitung *Zemlinskys.*

Die Geigerin *Hedwig Faßbaender-Rohr* hat in den durch elf Städte von Saar und Pfalz geführten, ausschließlich Beethoven gewidmeten Jubiläums-Festkonzerten des Pfalz- und Saar-Orchesters (Leitung: Generalmusikdirektor Professor Ernst Boehe) gespielt.

Das Künstlerpaar, der Dirigent und Pianist Dr. *Hanns Rohr* und seine Frau, die Geigerin *Hedwig Faßbaender*, haben mit dem 1. Dezember Berlin und München zum Ausgangspunkt ihrer Konzert- und auch Lehrtätigkeit gewählt.

Am Geburtshaus des Salzburger Mozarteum-Direktors und Tonkünstlers *Josef Friedrich Hummel* in Innsbruck wurde eine Gedenktafel enthüllt.

Das kunstliebende Frankfurt a. M. besitzt in seinem *Philharmonischen Orchester* einen Klangkörper von anerkannter künstlerischer Höhe. Im Dezember sind 100 Jahre vergangen, seitdem der damalige Dirigent und Tondichter Dr. *Alois Schmitt* den »Instrumental-Musikverein« ins Leben rief, der dann später den Namen »Philharmonischer Verein« annahm.

Hermann Simons Männerchöre »Sonnenwende« und »Das neue Reich« sind vom Gau Niedersachsen des deutschen Sängerbundes zu *Pflichtchören* gewählt worden.

Das Deutsche Heldenrequiem von *Gottfried Müller* ist jetzt auch in Bonn und Bremen aufgeführt worden. Die Aufführung in Bremen

wurde auf die Reichssender München und Hamburg übertragen. Die Leipziger Aufführung am Bußtag erfolgte zugleich für den Reichssender Leipzig. Es schlossen sich Konzertaufführungen in Berlin, Bochum, Bottrop, Danzig, Hamburg, Mainz und Tilsit an.

Das Klavierkonzert von *Paul Graener* wird im Verlaufe dieser Spielzeit durch Professor *Bruno Hinze-Reinhold* mehrfach zur Aufführung gelangen.

Die *Kirchenmusikschule Regensburg*, die am 22. November 1874 durch Dr. F. X. Haberl gegründet worden ist, kann in diesem Jahr das 60jährige Bestehen feiern.

Herbert Haag, Heidelberg (Dozent am Kirchenmusikalischen Institut, Schüler von Karl Straube) spielte mit großem Erfolg im 2. Sinfoniekonzert der JG.-Farben, Ludwigshafen, das Orgelkonzert a-moll von Enrico Bossi, zusammen mit dem Pfalzorchester (Leitung: Prof. Boehe) auf der 110-registrigen Orgel des Vereinshauses.

Hans Weisbach dirigierte in *Wien* eine Aufführung des Deutschen Requiems von *Brahms*. Ferner leitete er in *Budapest* ein Sinfoniekonzert der Budapester Philharmoniker; er wurde zu zwei weiteren Konzerten nach der ungarischen Hauptstadt eingeladen.

Die auf Anregung des Leipziger Arztes Dr. *Theodor Armbruster* gegründete »*Leipziger Anton Bruckner-Gemeinschaft*« dokumentiert schon durch diese offizielle Namensgebung, daß sie sich unabhängig von der »Internationalen Bruckner-Gesellschaft« als örtliche Kulturorganisation unter dem Protektorat der NS.-Kulturgemeinde zusammengeschlossen hat. Den Vorsitz der neuen Gemeinde führt Prof. *Max Ludwig*, der als ihre Ziele und Aufgaben herausstellt: Vertiefung des Verständnisses für Bruckners Werk durch Veranstaltung von Aufführungen, Vorträgen, Pressearbeit, Förderung der kritischen Gesamtausgabe Bruckners, Gründung einer Spezialbücherei und Veranstaltung eines Bruckner-Festes in Leipzig.

NEUERSCHEINUNGEN

Georg Friedrich Händels 6 Sonaten für Violine und Klavier erscheinen zum Händel-Jahr 1935 in einer kritischen Neuausgabe von *Herman Roth* in der Collection Litolff. Die Ausgabe enthält neben dem Urtext die nach der Spielpraxis der Händel-Zeit bearbeiteten Stimmen.

Zehn Klavierstücke von *Hugo Wolf*, nach Liedern originalgetreu bearbeitet von Bruno *Hinze-Reinhold*, sind in der Collection Litolff erschienen.

Miklos Rozsas Orchesterwerk »Thema, Variationen und Finale« hatte bei der Erstaufführung in Budapest Erfolg. Die nächsten Aufführungen finden in Paris (Lamoureux-Orchester), Marseille und Cannes statt. Die Partitur des Werkes erscheint bei Ernst Eulenburg, Leipzig.

Händels 12 Concerti grossi op. 6 für Streichorchester erscheinen anläßlich des Händel-Bach-Jahres 1935 in der Edition Peters in einer nach den Quellen neu revidierten, mit einer Cembalostimme versehenen Urtextausgabe von Wilhelm Weismann.

RUNDFUNK

In der Veranstaltungsreihe »Verdi und Schiller« brachte der Reichssender Königsberg nach »Luise Miller« nun »Don Carlos«, heraus, ebenfalls in einer Funkeinrichtung von Dr. *Herbert Gerigk*. Die Szenen waren so auf das Notwendigste beschränkt, daß einerseits die Musiknummern nicht unorganisch zerrissen wurden und anderseits die Problematik der Handlung klar hervortrat.

Paul Graeners Werk »Die Flöte von Sanssouci« wurde in letzter Zeit u. a. von den Sendern Budapest, Hilversum und Luxemburg erstmalig aufgeführt.

GYMNASTIK UND TANZ

Die Gymnastikschule *Hinrich Medau* beging die Feier ihres zehnjährigen Bestehens durch eine unter dem Motto »*Bewegung und Musik*« im Berliner Ufa-Palast am Zoo veranstaltete Morgenfeier, in der Kraft und Schönheit junger Körper sich in aufgelockerter Grazie und disziplinierter Rhythmik offenbarten. Medaus Sprung- und Schwungtechnik, seine Ball- und Keulengymnastik und die Einbeziehung der Volkstanzelemente in die Erziehung schufen den Eindruck befreiter Anmut und künstlerischer Gestaltungsfülle.

Unter der weitgehenden Förderung der Reichskulturkammer findet in Berlin eine Festwoche statt, »*Die Deutschen Tanzfestspiele 1934*«. Sie sollen in großem Rahmen zeigen, daß der deutsche Tanz Träger deutscher Kultur ist und den Geist des neuen deutschen Erlebens in sich birgt. — »Die Deutschen Tanzfestspiele 1934«, die vom 9.—16. Dezember in Berlin im Theater am Horst-Wessel-Platz und in der Staatsoper Unter den Linden stattfin-

den, vereinen die bedeutendsten Tanzschöpfer und Tanzdarsteller Deutschlands in ihren Gruppenwerken und Tänzen. Eine Anzahl aufstrebender Begabungen zeigt den Weg der Jugend zum neuen deutschen künstlerischen Tanz.

Im *Programm der Festspiele* bringt die Tanzgruppe der Städtischen Bühnen Hannover unter Leitung ihrer Ballettmeisterin *Yvonne Georgi* die »Partita« nach Musik von Joh. Seb. Bach. *Harald Kreutzberg* zeigt vier Tänze. Dann folgen »Erinnerung« nach Musik von Turina, getanzt von der Tanzgruppe der Städtischen Bühnen Hannover, und vier Tänze von *Palucca*. Altdeutsche und andere Tänze werden von der *Festspielgruppe Junger Tänzer* vorgeführt. Ferner der dreiteilige Reigen »Klänge und Gesichte« von der *Tanzgruppe Günther-München* — Tanz: *Maja Lex*, Musik: Gunhild Keetmann — und das neue Gruppenwerk von *Mary Wigman* »*Frauentänze*«, zu dem *Hanns Hasting* die Musik geschrieben hat. Dann werden Soli, Duos, Trios und größere Gruppenwerke der Festspielgruppe junger Tänzer und ein Gruppenwerk von der Tanzgruppe des Landestheaters Karlsruhe unter Leitung von *Valerie Kratina* gezeigt. Außerdem gelangen die »*Polovzer Tänze*« in der Einstudierung von *Rudolf von Laban* — Musik von Borodin — zur Aufführung. Schließlich findet in der Staatsoper Unter den Linden die Uraufführung von »*Dornröschen*«, einem Tanzmärchenspiel von *Rudolf von Laban* nach Musik von Johann Strauß und »*Puppenfee*« in der Einstudierung von *Lizzie Maudrik* — Musik von Beyer — statt. Die beiden großen Tanzwerke gelangen als *Weihnachtsfestspiele* zur Vorführung.

Gertrude Engelhart, diplomierte Wigman-Lehrerin, langjährige Assistentin an der Wigman-Schule in Dresden, hat sich vor einigen Jahren nach Eingehen der offiziellen Wigman-Schule in Berlin, in deren Schulleitung sie Mitglied war, mit einem Tanz- und Gymnastikinstitut in Berlin selbständig gemacht. Sie hat mit ihrer Tanzschule hervorragende Erfolge erzielt, auch mit ihren ständigen Sommerkursen in Stockholm und Tylössand, an denen Schulleiter und Tänzer aus ganz Skandinavien teilnahmen. Die überragende Stellung deutscher Gymnastik und deutscher Tanzkunst fanden in der skandinavischen Presse rückhaltslose Anerkennung.

PERSONALIEN

Der Organist der Dresdner Kreuzkirche, *Bernhard Pfannstiehl*, tritt nach zwanzigjährigem Wirken an der Dresdner Kreuzkirche in den Ruhestand. Er steht im Alter von 73 Jahren. Pfannstiehl, der als einer der bedeutendsten Orgelspieler Deutschlands bezeichnet werden kann, ist seit seiner frühesten Jugend blind. Ehe er nach Dresden kam, wirkte er in Leipzig und Chemnitz.

Prof. Dr. *Walther Vetter*, Breslau, ist beauftragt worden, an der Breslauer Universität die Geschichte der antiken Musik sowie die neuere Musikgeschichte in Vorlesungen und Übungen zu vertreten.

Gottfried Müller, der als Lehrer an das Kirchenmusikalische Institut des Leipziger Konservatoriums verpflichtet worden war, hat die Direktion gebeten, ihn von seiner Zusage zu entbinden, um sich ganz seinem kompositorischen Schaffen widmen zu können. Das Kuratorium hat diesem Wunsche im Einverständnis mit dem Evangelisch-lutherischen Landeskirchenamt entsprochen. Der Komponist Johann Nepomuk David hat sein Amt am Kirchenmusikalischen Institut bereits angetreten.

TODESNACHRICHTEN

Die Koloratursängerin *Luise Szabo* ist im Alter von dreißig Jahren an den Folgen einer Gallensteinoperation gestorben. Luise Szabo kam im Jahre 1927 an die Königliche Oper in Budapest, wo ihr alsbald ein großer Rollenkreis zugeteilt wurde.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DER FALL HINDEMITH–FURTWÄNGLER

Von FRIEDRICH W. HERZOG

Die kulturpolitischen Auseinandersetzungen über den »Fall Hindemith« — diese Plakatierung geht auf *Wilhelm Furtwängler* zurück — und ihr Echo in der Öffentlichkeit haben gezeigt, daß der im politischen Leben des deutschen Volkes längst überwundene Liberalismus im Kunstbetrieb noch seltsame Blüten treibt. In solchen Fällen muß stets das Schlagwort von der Internationalität der Musik herhalten, um eigensüchtige Interessen, die zum großen Teil sehr materieller Natur sind, zu tarnen. Die Verquickung von Kunst und Geschäft ohne Rücksicht auf geistige Haltung war typischer Ausdruck des durch den Nationalsozialismus beseitigten Systems. Höchstes Virtuosentum und vollendete Artistik gelten nichts, wenn nicht hinter ihnen ein wertvoller Mensch steht. Ein von Volk und Schöpfer losgelöstes Werk, das ohne Bindungen an Blut und Boden geschaffen wurde, ist für die nationalsozialistische Kulturarbeit wertlos. Die Identität von Schöpfer und Werk ist die Voraussetzung für den Einsatz. Wenn der Mensch, der künstlerisch tätig ist, als Mensch nichts taugt, wenn seine Gesinnung wie ein Rohr im Winde schwankt und sich jeder Richtung rückgratlos ergibt, so ist dieser Zeitgenosse eben nicht tragbar. Eine Kunst im luftleeren Raum vorzuspiegeln, bleibe jenen artistischen Taschenspielern überlassen, die als »Gäste« die internationalen Musikfeste seit Jahr und Tag mit ihren »Sensationen« bevölkern. In der Grundforderung der Einheitlichkeit von Persönlichkeit und Werk erfüllt der Nationalsozialismus zugleich ein Postulat Kants, der in seiner »Kritik der praktischen Vernunft« die Synthese von »Legalität und Moralität« herausstellte: die Sittlichkeit vom Standpunkt und zum Heil des Staates und die Sittlichkeit des Subjekts, des Individuums! Wobei nicht etwa eine »moralisierende« Kunst gemeint ist.

Wie kam es zum »Fall Hindemith«? Um jeder Verfälschung der Tatsachen vorzubeugen, sei nochmals in aller Deutlichkeit und Bestimmtheit festgestellt, daß der artistische Wert oder Unwert seiner Musik gar nicht zur Diskussion stand, auch nicht der seiner Sinfonie »Mathis der Maler«! Für die Nationalsozialistische Kulturgemeinde war die Frage entscheidend, ob sie sich durch die Aufführung eines Werkes von Paul Hindemith zu seiner Persönlichkeit bekennen konnte. Die gewissenhafte Prüfung dieser Frage fiel negativ aus, und die notwendige Konsequenz aus dieser Erkenntnis war die ausführlich begründete Ablehnung Hindemiths für die Musikarbeit der NS.-Kulturgemeinde.

Nicht wer sich dem jeweiligen Zeitgeist ausliefert, ist Führer, sondern wer über ihm steht und ihn zu formen trachtet. Ein Führercharakter wandelt sich nicht, er entwickelt nur das, was ihm blutmäßig als Erbmasse mitgegeben wurde. Hindemith ist immer zeitgemäß im momentanen Sinne gewesen. Er war es in seinen pervertierten Einaktern, unter denen die »Sancta Susanna« einen Tiefpunkt der Verkommenheit bedeutet, er war es in seinem »Lehrstück«, das er mit dem Kommunisten Bert Brecht schrieb. (Der Hindemith-Biograph Heinrich Strobel wagte diesen Gotteslästerer und Pamphletisten noch vor kurzer Zeit als »einen der bedeutendsten Dichter des modernen Deutschlands« zu bezeichnen!) Er war es in seinen Parodien auf deutsche Armeemärsche (George Grosz in Musik!), er war es in seiner mechanischen Musik. Wenn Hindemith erkannte, wohin die jeweilige »Richtung« lief, stellte er sich flugs an die Spitze und machte eifrig mit. Die Anpassung an die neuen Zeitverhältnisse ist keine Wandlung des Charakters, sondern nur eine Umstellung in der Haltung nach außen. Ein Wechsel in der Haltung nach innen ist keine Angelegenheit von Wochen oder Monaten, sondern ein Prozeß der Charakterbildung, der in abgeschlossener Stille sich entwickelt.

Wer in den Jahren des kulturellen und politischen Niedergangs im Strome schwamm, war Bannerträger des Verfalls. Hindemith war einer von vielen. Die von interessierter Seite unternommenen Versuche, ihn heute zum musikalischen Repräsentanten des Dritten Reiches zu stempeln, mußten zur Notwehr führen, zumal dem Komponisten in Wilhelm Furtwängler ein Sekundant von Ruf zur Seite trat.

Wilhelm Furtwängler hat mit seinem Hindemith-Artikel in der »Deutschen Allgemeinen Zeitung« leider den Exponenten eines Liberalismus verteidigt, der mit dem Begriff der »Reaktion« zusammenfällt. Er betrachtet den schöpferischen Musiker als Spielball der »Zeit-Epoche« und entzieht damit ihm und der *schöpferischen* Wirksamkeit den Boden unter den Füßen. Der Liberalismus hat in den Fragen der Kunstwertung das Ethos des Menschen überhaupt abgelehnt und sich mit der nackten Ästhetik begnügt. Diese längst überwunden geglaubten Methoden wieder ausgegraben zu sehen, ist wie ein luftreinigendes Gewitter über die Geister gekommen. Hinter ihm verbargen sich all die durch die nationalsozialistische Revolution beiseite geschobenen Systemgrößen nebst Mitläufern von gestern. Furtwängler glaubte der Zukunft eine Lanze zu brechen. Tatsächlich bekannte er sich zu den wurzellosen Gedankengängen der Novemberrepublik. Die Reichsamtsleitung der NS.-Kulturgemeinde erteilte Furtwängler eine Antwort, die noch einmal eindeutig und würdig ihre Stellungnahme umriß.

Reichsleiter *Alfred Rosenberg* führte dann in einem Artikel »Ästhetik oder Volkskampf?« die weltanschauliche Auseinandersetzung in gültigen Thesen

zu einer endgültigen Klärung im Sinne des vom Führer Adolf Hitler verkündeten und für alle Deutschen bindenden Kulturprogramms.
Wilhelm Furtwängler zog am 5. Dezember 1934 die Konsequenzen. Die amtliche Mitteilung lautete:

»Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler hat den Reichsminister Dr. Goebbels um Entlassung aus seinen Ämtern als Vizepräsident der Reichsmusikkammer und als Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters ersucht. Gleichzeitig bat er den preußischen Ministerpräsidenten, ihn von seinem Amte als Operndirektor der Berliner Staatsoper zu entbinden. Beide Reichsminister haben die an sie ergangenen Gesuche bewilligt.«

Anläßlich der Festsitzung der Reichskulturkammer im Berliner Sportpalast am 6. Dezember 1934 vertrat Reichsminister *Dr. Goebbels* ebenfalls nachdrücklich den nationalsozialistischen Standpunkt, der seinen Totalitätsanspruch auch in dieser kulturpolitisch entscheidenden Frage kompromißlos behauptete. Seine Durchführung verlangt den rückhaltlosen Einsatz aller Volksgenossen für die von ihm bestimmte Linie, an der niemand das Recht bloß eigensüchtiger Auslegung hat. Die Anwälte eines mißverstandenen Nationalsozialismus wissen heute, daß Politik und Kultur des Dritten Reiches nach dem Willen des Führers von denen gemacht werden, die die Bewegung schufen.

Wir wollen eine disziplinierte Kultur. Aber ohne Kontrolle und Führung ist eine Disziplin undenkbar. Diejenigen, die in böswilliger Unterstellung in der Einheit der Marschrichtung eine »Uniformität« des gesamten Lebens des Volkes erblicken, seien darüber belehrt, daß das Wort »Uniformität« gleichbedeutend mit »Einform« ist. Die Einform, auf die gleichgewichtig und fruchttragend das Kulturleben der Nation geführt wird, auf die sich alles bringen läßt, ist nicht kulturfeindlich. Musik ist nicht Abbild und Ausdruck des Zeitgeschehens — die Umsetzung politischer Formeln in Klangvorstellungen würde zu grotesken Ergebnissen führen! —, sondern Wesensausdruck der besten und wertvollsten völkischen Kräfte eines Volkes. Einer neuen Musik, die Freiheit und Gesetz, Empfindung und Form in sich vereinigt, die echt und natürlich gewachsen ist, wird immer ein Echo bereitet werden. Auch Wilhelm Furtwängler wird als Dirigent in Zukunft auf dieses Echo rechnen können, wenn er seine Aufgaben im nationalsozialistischen Deutschland als Verpflichtung und Conditio sine qua non erkannt hat.

Eine künstlerische Leistung kann nicht kommandiert, sie muß erfühlt werden. Wer auf Adolf Hitler schwört, kennt den vorgezeichneten Weg, an dessen Ende die Erfüllung des deutschen Gedankens steht.

ALFRED ROSENBERG: ÄSTHETIK ODER VOLKSKAMPF

Der Fall *Hindemith*, der unerwartet plötzlich ins Zentrum der künstlerischen Debatte gestellt worden war, hat sich zu einem Fall *Furtwängler* erweitert. Es stehen sich in dieser Frage zwei Anschauungen gegenüber, die hier zum Ausbruch gekommen sind. Sie zeigen sowohl einen Generationswechsel auf, als auch die tiefliegenden Unterschiede zwischen der Weltbetrachtung des liberalistischen 19. Jahrhunderts und dem nationalsozialistischen 20. Jahrhundert.

Die eine Seite erklärt alles und beschönigt alles vom rein artistischen Standpunkt. Glaubt man bei einem Musiker oder Maler talentvolle Ansätze zu finden, so sieht man alles, was er an Niederungen des Charakters und künstlerischen Verfälschungen im Dienste eines Zeitgeistes tut, ohne jeden Übergang als erledigt an und beansprucht für den gleichen Menschen dann Vorzugs- und Herrenrechte nach einer Revolution, die *alle* Lebensformen der liberalistischen Epoche gestürzt hat.

Die nationalsozialistische Bewegung ist dem ganzen deutschen Künstlertum gegenüber von einer denkbar großen Weitherzigkeit gewesen. Sie weiß sehr genau, daß der Künstler nicht gleichzeitig ein politischer Kämpfer zu sein braucht, ja, daß Künstler sehr oft politische Machtkämpfe und ihre Erscheinungen meiden, um nicht aus dem, was sie als ihre Schöpferreserve bezeichnen, herausgerissen zu werden. Wenn nun ein Mann wie Hindemith als begabter Musiker nach einigen deutschen Anfängen 14 Jahre lang in jüdischer Gesellschaft gelebt und gewirkt und sich wohlgefühlt hat; wenn er fast nur unter Juden verkehrte und, von ihnen gelobt, dahinwirkte; wenn er, dem Zuge der Zeit der Novemberrepublik folgend, übelste Verkitschungen deutscher Musik vornimmt, so ist das seine persönliche Angelegenheit, die jedem jedoch das Recht gibt, ihn mit seinem ganzen Wirkungskreis abzulehnen. Wenn nunmehr durch eine Revolution die gesamte menschliche, künstlerische und politische Umwelt des Herrn Hindemith beseitigt wird, eine neue Erhebung alle Gebiete des Lebens umfaßt, dann geht es nicht an, ihn bloß von der *artistischen* Betrachtungsweise aus in die höchsten Kunstinstitute des neuen Reiches einzuführen und ihm dadurch eine Förderung zuteil werden zu lassen, auf die andere und bessere jahrelang, jahrzehntelang warten müssen. Denn die Tätigkeit eines solchen Künstlers inmitten der Novemberrepublik, und die Lorbeeren, die er in dieser jetzt gestürzten Republik gepflückt hat, können gerechterweise für unsere Bewegung keine Gültigkeit haben. *Trotzdem* hatte Herr Hindemith in Deutschland alle Möglichkeiten eines freien Wirkens;

er hatte noch immer zahlreiche Freunde, und wenn er sich auf diesen Freundeskreis beschränkt und von unten her irgendwo in der Provinz *von neuem* angefangen hätte, so wäre es vielleicht möglich gewesen, nach vier oder fünf Jahren festzustellen, inwieweit sich Hindemith innerlich wirklich dem Geiste der Novemberrepublik entrungen hätte. Es nun aber so darzustellen, daß, wenn Hindemith nicht gleich in die Staatsoper Preußens oder als erster Stern in die Philharmonie einziehen könne, er gezwungen sei, ins Ausland zu gehen, das stellt ein totales Unverständnis der ganzen geistigen Situation unserer Tage dar und konnte nicht unwidersprochen bleiben.
Es ist höchst bedauerlich, daß ein so großer Künstler wie Dr. Wilhelm Furtwängler sich in diesen Streit persönlich hineinmischte und glaubte, sich mit Hindemith indentifizieren zu müssen. Darüber hinaus brachte er es leider fertig, eine vielfach geforderte und in allen Einzelheiten begründete Kritik Hindemiths seitens der Musikabteilung der NS.-Kulturgemeinde in der NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« öffentlich als »politisches Denunziantentum« zu bezeichnen. Hier hatte sich Herr Dr. Furtwängler sowohl in den Mitteln wie im Prinzip *vergriffen*, und es blieb der NS.-Kulturgemeinde nichts weiter übrig, als ihm eine ebenso offene wie geharnischte Antwort auf diese Verständnislosigkeit zu geben. Und da Herr Furtwängler auf seinen Gedankengängen des 19. Jahrhunderts beharrte und offenbar kein Gefühl mehr für den großen Volkskampf *unserer* Zeit aufbrachte, zog er daraus die Konsequenzen.
So bedauerlich im Einzelfall eine derartige Klärung auch sein mag, so ist sie doch von grundsätzlichem Wert, weil dadurch, in einigen Persönlichkeiten zusammengefaßt, die Geister gleichsam mit Händen greifbar aufeinanderstoßen. Der Nationalsozialismus umfaßt über die Politik hinweg das gesamte Leben, und wenn er es nicht täte, wäre er keine große Revolution. Da er aber ebenso genau weiß, daß eine seelische Umwandlung des Menschen nicht in wenigen Jahren vor sich gehen kann, ist er geduldig genug, auf die künstlerische Darstellung seines Wesens zu *warten*. Er fühlt sich deshalb verpflichtet, alle irgendwie ernststrebenden Kräfte zusammenzuführen, auch jene, die, vielleicht noch gebunden durch alte Lebensformen, sich nunmehr innerlich und ehrlich bemühen, davon freizukommen und auf ihren Gebieten dieser neuen Welt, die doch jeden eindrucksfähigen Menschen zutiefst berühren muß, zu dienen.
Wir haben bereits auf dem Gebiete der bildenden Kunst einige Beispiele eines gleichen Kampfes erlebt, und es wird uns wohl nicht erspart bleiben, hier und da auf neue Versuche zu stoßen, die alte Welt unverändert zu uns herüberzutragen und die Hauptträger des 19. Jahrhunderts und der Weimarer Republik als *unsere* Revolutionäre vorgesetzt zu erhalten. Es ist dabei charakteristisch, daß gerade jene Gruppen, die *staatspolitisch* reaktionär bis auf die Knochen sind, sich bemühen, die Geisteträger der Novemberrepublik uns

als unsere Kulturträger schmackhaft zu machen, wohl in der Überzeugung, daß an der politischen Situation nun wohl nichts mehr geändert werden kann, aber auf dem Umwege der »Kultur« eine Unterhöhlung des Nationalsozialismus doch vielleicht noch möglich sei. Und das ist die *andere* Triebfeder, die neben dem reinen Individualismus bemerkbar geworden ist seitens gewisser Druckereierzeugnisse, die versuchen, die heute erwachte deutsche Nation zu verwirren und durch *ästhetische Dogmen der Vergangenheit den Instinkt der nationalsozialistischen Bewegung zu trüben.*

So sehen *wir* den Fall Hindemith—Furtwängler und hoffen, daß er über das Persönliche hinaus das seine zur Klärung der geistigen Lage beitragen wird, und *wenn* er das tut, dann ist auch er notwendig und gut gewesen.

REICHSMINISTER DR. GOEBBELS: AUS DER KULTURKAMMERREDE VOM 6. DEZEMBER 1934

Als wir mit dem Aufbau des deutschen Kulturlebens kurz nach der Übernahme der Macht begannen, herrschten auf dem Gebiet der Künste geradezu chaotische Zustände. Unsere erste Aufgabe bestand darin, aus dem Wirrwarr der Vereine und Verbände eine klare Organisationseinheit zu schaffen. Wir wußten auch, daß wir durch die bloße organisatorische Zusammenfassung der deutschen Künstler selbst keine Kunst schaffen konnten. Wahre Kunst gedeiht nicht innerhalb und nicht außerhalb, sondern überhalb der Organisation.

Ein Ideenwechsel bedingt einen Personenwechsel.

Wir sind in dieser Umstellung der Kräfte nicht kleinlich verfahren. Aber es kann und darf der nationalsozialistischen Bewegung und ihren Wortführern nicht verwehrt werden, zum deutschen Kulturstand eindeutig und kompromißlos Stellung zu nehmen. Es entspricht nicht der Loyalität, die der schaffende Künstler dem neuen Staate schuldet, wenn nationalsozialistische Forderungen verdächtigt und diskreditiert werden. Denn der Nationalsozialismus ist nicht nur das politische und soziale, sondern auch das kulturelle Gewissen der Nation.

Es bedeutet auch keinen Freibrief für jenen Nachwuchs, der als Wortführer einer vergangenen Epoche fungierte, daß er sich der väterlichen Patronanz unbestrittener Künstler, die es in diesem Falle an dem nötigen politischen Instinkt ermangeln lassen, erfreut. Man kann weltanschauliche

Entgleisungen schlimmster Art aus der Vergangenheit nicht damit entschuldigen, daß man sie als Jugendwerke abtut, bei denen ihr Schöpfer und Vater noch gar nicht wußte, ob er überhaupt Maler oder Komponist werden wollte. Verantwortlich dafür ist nicht der vielberufene »Zeitgeist«, sondern der Künstler selbst, der mit seiner Person und mit seinem Namen hinter dem Werk steht.

Wir haben die Parteien vernichtet, weil wir in ihnen die Zerstörer deutscher Freiheit und deutschen Lebenswillens sahen, und es wäre zur gleichen Zeit Pflicht und Aufgabe eines wahren Künstlers gewesen, auf dem Felde des Geistigen den gleichen Kampf zu führen gegen die Kräfte der Anarchie und des kulturellen Nihilismus, die aus der deutschen Kunst einen Spott für das eigene Volk und die Welt gemacht hatten. Das eben nennen wir Konjunktur: mit den Wölfen zu heulen und dem sogenannten Zeitgeist zu opfern aus dem Bestreben, oben zu bleiben.

Technische Meisterschaft entschuldigt nicht etwa, sondern verpflichtet! Sie zu rein motorischer, inhaltsloser Bewegungsmusik mißbrauchen, heißt des über jeder wahren Kunst waltenden Genius spotten. Es ist dann bequem und billig, zu behaupten, es handele sich dabei um schnell hingeschriebene Gelegenheitswerke. Das ist es ja, daß Gelegenheit nicht nur Diebe, sondern auch atonale Musiker macht, die, um der Sensation zu dienen und dem Zeitgeist nahe zu bleiben, nackte Frauen auf der Bühne in obszönsten und kitschiggemeinsten Szenen im Bade auftreten lassen und sie dabei zur Verspottung eines feigen Geschlechts, das zu schwach ist, sich dagegen aufzulehnen, mit den mißtönenden Dissonanzen einer musikalischen Nichtskönnerei umgeben. Wir haben lange geschwiegen, weil wir glaubten, daß es der deutschen Kunst nicht zuträglich sei, alte Wunden wieder aufzureißen. Wo es sich aber um weltanschauliche Grundforderungen unseres Glaubens handelt, da wäre Schweigen Sünde und kampfloses Hinnehmen Aufgabe der eigenen Sache. Wir empfinden uns da auch in Meinungsgleichheit mit all den unzähligen deutschen Künstlern, Musikern, Malern, Baumeistern und Dichtern, die in den vergangenen Jahren furchtbarsten deutschen Verfalls in Armut und Not, aber inbrünstiger Hoffnung und Zuversicht voll, auf den Anbruch einer neuen Epoche warteten und lieber der Zeit zum Opfer gefallen wären, als daß es ihr künstlerischer Stolz zugelassen hätte, mit der Zeit faule und feige Kompromisse abzuschließen.

Sie dürfen heute das Bewußtsein haben, auf ihrem Gebiet die wahren geistigen Bahnbrecher eines neuen Jahrhunderts gewesen zu sein. Sie haben das Recht, sich, wenigstens was ihren Charakter und ihre kulturelle Haltung anlangt, in die Reihe unserer großen Meister einzureihen.

AUSLANDSPRESSE UND DEUTSCHE MUSIKPOLITIK

Von HERBERT GERIGK-BERLIN

Wenn es schon einem großen Teil unserer deutschen Volksgenossen sehr schwer wird, sich in die neuartige Denkrichtung des Nationalsozialismus hineinzufinden (obwohl es bei uns überwiegend weder an gutem Willen noch an zweckmäßiger Schulung fehlt), so dürfen wir bei den geistigen Vertretern anderer Länder nur in Ausnahmefällen auf wirkliches Verständnis unserer Weltanschauung und unserer kulturpolitischen Ziele rechnen. Bezeichnenderweise sind es bei uns gerade die sogenannten Gebildeten, denen das Wesen der von Hitler und Rosenberg geschaffenen Weltanschauung nicht aufgeht.

Der Spiegel der Volksmeinung ist mit gewissen Einschränkungen in den meisten Ländern (eine der Ausnahmen bildet Italien) immer noch die Presse. Als in den letzten Wochen folgenschwere Auseinandersetzungen um Paul Hindemith ausgetragen wurden, zeigte die gesamte Auslandspresse plötzlich eine verdächtige Besorgnis um unsere deutsche Musikkultur und darüber hinaus um die Kultur in Deutschland überhaupt. Auffällig erscheint hierbei, daß gerade die berüchtigsten Hetzzeitungen in den Äußerungen ihrer Sorge am weitesten gehen. Es sind dieselben Blätter, die sonst nichts anderes als die politische, wirtschaftliche und kulturelle Vernichtung Deutschlands bezwecken. Für uns ist es zum mindesten einmal interessant zu sehen, welches Bild von unseren deutschen Kunstverhältnissen in den Spalten der gegnerischen Blätter entworfen wird und was ihnen daran wesentlich ist.

Man hat den Fall Hindemith zu einem Fall Hindemith-Furtwängler zusammengezogen, wobei Furtwängler fast die größere Rolle spielt. Dabei ist Furtwängler, gegen den künstlerisch niemand etwas einwendet, lediglich ein Opfer persönlicher Unklugheit geworden. Es ist auch für einen Künstler, dem man zugute halten kann, daß er in anderen Regionen lebt, eine Instinktlosigkeit, wenn er im heutigen Deutschland Fürsprecher einer liberalistischen Kunsthaltung wird, um so mehr, wenn er einen wichtigen Posten innerhalb der ständigen Organisation der Musiker bekleidet.

Der »*Telegraf*« fragt: »Wer steht hinter der ganzen Angelegenheit? Die meisten denken Strauß.« Der Berichterstatter folgert dies aus der Abneigung von Strauß gegen die Musik Hindemiths und außerdem soll Strauß von Furtwänglers Brief in der »D. A. Z.« zur Verteidigung Hindemiths Gebrauch gemacht haben, um seinen Günstling Krauß zu lancieren. Der Berichterstatter folgert daraus weiter, daß der Spielplan der Staatsoper nach der Ankunft von Krauß einen merklich höheren Anteil von Strauß-Werken enthalten wird. Wir erfahren ferner, daß Furtwängler die Absicht haben soll,

sich ganz dem kompositorischen Schaffen zu widmen, eine Nachricht, die bereits seit einiger Zeit in Berliner Musikkreisen umläuft. Der »Telegraf« rühmt Furtwängler nach: »Die Musikwelt weiß, daß er sich vor einiger Zeit bereits für die jüdischen Mitglieder seines Berliner Orchesters eingesetzt hat, und daß er gegen die Ausweisung von Bruno Walter Protest einlegte.« Die »*Morning-Post*« wirft den Nationalsozialisten Intoleranz vor. Auch sie rechnet es Furtwängler hoch an, daß er angeblich bestreitet, daß Hindemith Jude sei, und daß er seine Mitwirkung in einem jüdischen Quartett verteidige. Die Straßburger »Neuesten Nachrichten« jammern: »Bange, arg bange ist uns um die deutsche Musik, um das Erbe Bachs, Beethovens, Wagners und Strauß.« Zum Fall Hindemith stellt sie fest: »Hindemith ist also — horrible dictu — der Schwager eines »Systemschiebers« geworden.« Gemeint ist der ehemalige Rundfunkintendant Flesch, der ebenso wie Hindemith eine Tochter des Frankfurter Juden Rottenberg zur Frau hat.
Aus Wien wurden Schauermeldungen über angebliche Massenrücktritte namhafter Künstler in Deutschland an die Weltpresse gegeben. In diesem Zusammenhang meldete das »*Journal des Débats*« sogar den Rücktritt Fritz Steins von der Leitung der Musikhochschule, eine zweifellos verfrühte Meldung. Die ganz positiv ausgegebene Nachricht vom Rücktritt Richard Strauß' wurde erst durch dessen Telegramm an Dr. Goebbels aus der Welt geschafft. Die »National-Zeitung«, Basel, knüpfte an die Gerüchte von Strauß folgende Bemerkungen: »Es ist möglich, daß bei ihm allerlei persönliche Dinge mitspielen. Seine Oper »Die fremde Frau«, nach dem Text von Stefan Zweig, war ursprünglich verboten, dann aber wieder zugelassen worden. Man hatte Stefan Zweig, dem man außer seinem Nichtariertum nichts weiter vorwerfen kann als einen in dichterischen Grenzen sich haltenden Pazifismus, mit Arnold Zweig verwechselt, der allerdings ein wilder Kommunist ist. Ferner wird in den Kreisen, die es wissen wollen, darauf hingewiesen, daß Strauß' Schwiegertochter aus dem Hause des jüdischen Prager Großindustriellen Emanuel Graf von Donauwörth stamme.«
Beachtenswert ist folgende Schlußfeststellung der »National-Zeitung«: »Es zeigt sich hier wieder einmal die unerbittliche Konsequenz, mit der der Nationalsozialismus die Lösung der Probleme durchführt, die er sich gestellt hat. Er opfert auch die größten Namen, wenn ihre Träger sich nicht in seine Weltanschauung einreihen oder einreihen lassen wollen.« Demgegenüber behauptet das holländische »*Algemeen Handelsblad*«: »Der Fall Furtwängler ist wieder ein typisches Muster des tiefgehenden Gegensatzes zwischen der nationalsozialistischen Weltanschauung und derjenigen der übrigen Menschheit.« Wir stellen noch eine Äußerung der schweizerischen »Musikzeitung« daneben: »Der Streit um Hindemith ist zu ungunsten Hindemith und Furtwängler, der ihn beschützen wollte, entschieden worden. Es steht uns nicht an, hier über diese Fragen zu urteilen, die ja mehr weltanschaulich-politischer

Natur sind, als künstlerischer, und es ist Deutschland zu überlassen, wie es weiter unter Preisgabe seiner Besten fertig wird.«

Was unsere Gegner und schließlich auch ein Teil unserer Gönner im Auslande bisher nicht verstehen, ist die neuartige Tatsache, daß sich die oberste geistige Führung des Staates um die weltanschaulich-kulturellen Fragen ebenso nachdrücklich kümmert wie um Politik und Wirtschaft. Aus diesem Grunde wird die Musik nicht mehr wie bisher einem kleinen Kreis von Privatleuten überlassen, die je nach ihrer persönlichen Einstellung eine Kunst für bestimmte Gesellschaftsschichten oder auch eine Kunst für die Gesamtheit des Volkes fördern können. Auch heute wird die Freiheit des Schaffenden von niemand angetastet. Aber man fragt heute danach, auf welchem Boden ein Kunstwerk gewachsen ist. Nicht der Grad der Begabung allein darf bestimmend sein für die Beurteilung eines Künstlers, sondern an erster Stelle sind es Blut und Gesinnung. Hindemith, der blutmäßig zu uns gehört, hat — wahrscheinlich auf Grund seiner jüdischen Infizierung — den Weg zu der Weltanschauung des neuen Deutschlands nicht gefunden. Daher ist er für uns nicht tragbar.

Die Reinigung der deutschen Kunst steht erst am Anfang. Das deutsche Musikleben ist so reich an starken Begabungen, daß der Ausfall einer Reihe von sogenannten internationalen Namen auf den Gesamtstand unserer Musikkultur keinen Einfluß haben kann. Es ist sogar zu hoffen, daß dadurch das für die Kunst höchst ungesunde Starsystem ernsthaft erschüttert wird. Der ausübende Musiker soll wieder zum Diener der Kunst werden, während es in den letzten Jahrzehnten umgekehrt war: Das Kunstwerk schien nur den Hintergrund für die Glorifizierung der Ausübenden zu bilden. Selbst wenn das deutsche Musikleben in einigen Großstädten durch die Ausmerzung nicht tragbarer Künstler vorübergehend eine Einbuße erleiden würde, so ist darin kein Nachteil zu erblicken, weil der Nationalsozialismus hier wie überall auf lange Sicht arbeitet. Für uns handelt es sich nicht um das deutsche Kulturleben von heute oder morgen, sondern um die restlose Tilgung der schädlichen Einflüsse von Jahrhunderten, damit der Weg für die nach uns kommenden Geschlechter frei ist. Wir schaffen nicht für den Augenblick, sondern für die Zukunft des deutschen Volkes.

Das Ausland wird bald schon nicht mehr aufnahmefähig sein für Emigranten aus Deutschland, denn kein Land der Erde besitzt auch nur annähernd so viele Kunststädte und Kunststätten wie das Deutsche Reich. Mit der Ausweisung bzw. dem Auszug aus unserem Vaterlande ist im allgemeinen gleichzeitig eine Entzauberung des Nimbus der Betreffenden verbunden. Diese Erkenntnis hat sich längst außerhalb der Reichsgrenzen durchgesetzt. Sie allein muß als die Triebfeder jener gönnerhaften Besorgnis um das deutsche Kulturleben angesehen werden. Deutsche Kultur ist auf allen Gebieten unsere ureigenste Angelegenheit, in die uns niemand hineinreden kann noch darf.

NEUE ANONYMITÄT!

EIN BEITRAG ZUR REFORM DER OPERNKUNST

Von WALTER ABENDROTH-BERLIN

Diese allerdings aus einem begrenzten Sehwinkel erhobene Forderung trifft so prachtvoll ein Problem unserer Zeit, daß eine anschließende Diskussion geboten erscheint, aus der hoffentlich greifbare Ergebnisse hervorgehen.
Die Schriftleitung.

Wenn es etwas gibt, das der Verantwortungslosigkeit des künstlerischen Schaffens in den vergangenen Jahrzehnten an Wert und Wirkung gleichzusetzen ist, dann nur die Anmaßlichkeit und Zuchtlosigkeit der *Wiedergabe* bei jenen Kunstarten, die auf eine solche angewiesen sind, um ihre Werke sprechen zu lassen. An sich bedarf diese Tatsache schon längst keines Nachweises mehr. Kein Geringerer als Hans Pfitzner hat sich sein Leben lang die Finger wundgeschrieben, um von Fall zu Fall solchen Nachweis zu führen. Und er hat nicht nur bemängelt und bespöttelt, sondern auch immer entdeckt, wo der Fehler lag, gesagt und gezeigt, wie es besser und *richtig* zu machen wäre. Sein Schreiben wie sein Tun aber in dieser Richtung fanden nur den Beifall einer kleinen Minderheit von Ernstmeinenden; im übrigen verhallte das Wort und blieben die Taten unbeachtet. Denn der Zeitgeist wollte diesen Ernst und diese Strenge nicht.

Im Gegensatze zu dem jähen Erwachen des Verantwortungsbewußtseins auf schöpferischem Gebiete, das der Kulturwille des neuen Staates mit sich brachte, ist hinsichtlich der Grundeinstellung des wiedergebenden Künstlers zum Objekt seiner vermittelnden Tätigkeit: dem Werke, eine wesentliche Änderung einstweilen kaum zu merken. Gewiß sind die schlimmsten Auswüchse abgeschnürt worden, und ein so wilder Unternehmungsgeist, wie er einmal die Inszenierungs-»Taten« etwa einer Kroll-Oper auszeichnete, wagt sich zur Zeit nicht mehr ans Tageslicht. Allein man ist durchaus noch weit davon entfernt, *Interpretation als selbstlosen Dienst am Werke*, als widerspruchslose *Unterordnung unter den Willen des Werkschöpfers* aufzufassen. Noch immer spukt in den Köpfen (nicht nur der ausübenden Künstler, sondern auch der Ästhetiker und Kritiker) die Wahnvorstellung von der »schöpferischen Wiedergabe«, die das Werk als einen Vorwand für den Interpreten betrachtet, um seiner »produktiven« Phantasie die Zügel schießen zu lassen; einer Phantasie, die zwar nicht hinreichen will, selbst Werke zu schaffen, wohl aber geschaffene umzumodeln, zu entstellen, zu verfälschen. Durfte sich in den verflossenen Jahren dieser wildgewordene Schöpferwahn der Unschöpferischen derart ungehemmt an allem vorhandenen Kunstgut austoben, daß Hamlet im Frack, Tannhäuser im Fliegerdreß und ähnliche Regiewunder ohne besonderes Aufsehen hingenommen wurden, so mache ich mich anheischig, aus neuen und neuesten Opernaufführungen an weithin

sichtbaren Stellen die Fülle der Regiemätzchen, der Eigenwilligkeiten des Dramaturgen, Spielleiters oder Theatermalers aufzuzeigen, die gegen den Buchstaben der Werkvorschrift oder gegen den dramatischen Sinn des Augenblicks oder gegen die unbezweifelbare Vision des Autors überhaupt oder gegen den gesunden Menschenverstand schlechthin oder gegen alles dieses zusammengenommen verstoßen; Abweichungen vom Werkwillen, die keinen anderen Grund haben können, als entweder bewußte Nichtachtung *dieses* Willens oder strafwürdige Unintelligenz — also Anmaßung oder Dummheit; welche beiden Tugenden allerdings gemeinhin in holder Gemeinschaftlichkeit zu wirken pflegen, gekrönt und angespornt von einer dritten, obersten Eigenschaft: dem Geltungstrieb; weniger höflich ausgedrückt: der Eitelkeit.
Wir wollen nicht so weit gehen, zu sagen, Eitelkeit sei die Triebkraft aller eigentlichen Virtuosität. Das wäre engstirnig und subaltern, wäre törichte Herabsetzung einer Könnerschaft, die schließlich allein schon durch den Fleiß geadelt wird, den sie voraussetzt. Dagegen ist sehr wohl Eitelkeit die einzige Triebkraft jeder Absicht eines einzelnen, seine Mitwirkung bei einer Sache in den Vordergrund zu drängen, wo jene Sache gerade die *Un*merkbarkeit dieser Mitwirkung erforderte; jeder Absicht, die Aufmerksamkeit von der Sache ab auf die Person zu lenken, über die feingezogene Grenze hinaus, bis zu welcher Person und Sache, Subjekt und Objekt der lebendigen Wiedergabe einander bedingen. »Müßiggang ist aller Laster Anfang« sagt das alte Volkssprichwort. Aber aller Laster Gipfel ist ein Tätigkeitsdrang, dessen letztes Ziel immer nur die Befriedigung persönlicher Geltungssucht bleibt. Denn es ist keine aufbauende, sondern eine zerstörerische Kraft, wie jede nur egoistisch wirkende.
Interpreteneitelkeit ist das üppig wuchernde Unkraut, unter dem alles *wirklich* Geschaffene — nämlich die aufgezeichneten Werke — allmählich erstickt, ertötet wird. Die Blüten dieses Unkrauts heißen: Sängerdünkel, Pultvirtuosentum, Regievirtuosentum und Bühnenbildnerei (»Bühnenbildner« nennt sich der Theatermaler, der mehr sein will, als dienender Vollzieher des Werkschöpferwillens). Je untergeordneter von Natur die Funktion des betreffenden Mitwirkenden, desto unleidlicher und zerstörerischer sein Vordrängen. Aber bei dem Begriff der *Unterordnung*, da eben liegt der Hund begraben! Es ist ein alberner dialektischer Kniff, wenn davon geredet wird, daß bei einer Opernaufführung *kein* Mitwirkender weniger gelte, als der andere, sondern der letzte Bühnenarbeiter genau so wichtig sei, wie der erste Tenor, und wenn diese platte Feststellung dazu dienen soll, eine »Gleichberechtigung« aller hinsichtlich des Anspruches auf *Beachtung* zu begründen. Gesunde Vernunft entscheidet vielmehr: gleichwertig und gleichwichtig sind alle Mithelfer am Aufführungswerk, *insofern*, als eines Jeden Ausfall die Sache in Frage stellen würde; *keineswegs* jedoch sind darum alle gleichberechtigt, Aufmerksamkeit zu erregen! Streng genommen darf nur der *Darsteller*

(Sänger) besondere Beachtung auf sich ziehen, und auch das lediglich nach Maßgabe der vorgeschriebenen Rolle und des dramatischen Augenblickes. Schon die Arbeit des *Spielleiters* hingegen darf durchaus nicht auffallen; und gar die Leistung des *Kulissenmalers* muß in höherem Sinne als mißlungen bezeichnet werden, wenn sie durch irgend etwas mehr hervortritt, als der Werkschöpfer gewollt hat. Die »Dekoration« ist im klassischen und im romantischen Opernwerk so gut wie immer nichts als »Hintergrund«, »Umgebung«, »Landschaft«, »Staffage«; in einigen Fällen ist sie in bedeutenderem Maße Stimmungsfaktor, stumm und *unbewußt* (das ist wichtig!) mitwirkendes Eindruckselement. *Nie* aber darf sie sein: vom Drama losgelöstes, selbständiges »Gemälde« mit dem Ehrgeiz malerischer Selbstherrlichkeit.
Entsprechend dieser Stufenleiter — die auf der Seite des *musikalischen* Anteils ergänzt wird, etwa durch die Bedeutungsfolge: Solist, Dirigent, Chor- und Orchestermitglied — haben sich auch die Stufungen der bezüglichen »Geltung« herausgebildet. Am frühesten und selbstverständlichsten ist sehr bald, nachdem es einmal eine Oper gab, der Sänger »aus der Reihe getanzt«. Fast vier Jahrhunderte zunehmend ungesunder Entwicklung erzeugten die Mißgeburt des sich selbst vergötternden und vom Publikum vergötzten »Opernsterns«, des *primo uomo* und der *prima donna;* jenes tausendköpfige Ungeheuer, für welches eingestandenermaßen alle Bemühungen des Textdichters und Komponisten nur überlegen belächelte Sklavenarbeit waren, um etwas Abwechslung im »Rahmen« des »Auftretens« zu schaffen. Richard Wagner war der Herkules, der dieser Hydra die Köpfe abschlug (die übrigens inzwischen schon wieder recht fröhlich nachgewachsen sind . . .). Er wiegelte gegen den Sänger das Orchester auf, gegen den effekthascherischen Opernmimen das beherrschende, psychologisch geschlossene Drama. Und er ahnte nicht, daß schließlich auch *hieraus* wieder Primadonnentum erwachsen sollte: wurde gegen seinen Willen zum Vater der Dirigier- und Regieprimadonna. Denn mit den neuen Aufgaben stellten sich neue Ehrgeize ein. Dirigent, Regisseur und Kulissenmaler zogen aus der Tatsache, daß ihre Mitarbeit jetzt zweifellos an Wichtigkeit gewonnen hatte, den Trugschluß, sie müßten mit dieser ihrer Mitarbeit nunmehr auch Aufsehen erregen. Infolgedessen legten sie immer gesteigerten Wert darauf, als »schöpferische« Interpreten *genannt* zu werden. *War* erst um 1750 etwa der Brauch aufgekommen, die Namen der *Darsteller* auf dem Theaterzettel abzudrucken und hatte sich erst viel später auch der Name des Kapellmeisters dazugefunden (früher blieb sogar der Autor, Dichter oder Komponist ungenannt!), so wollte jetzt auch der Spielordner nicht mehr verschwiegen sein. Ganz folgerichtig kam dann noch der Maler der Kulissen dazu, hinter dem der Kostümschneider nicht zurückstehen zu dürfen meinte, bis endlich Maschinendirektor, Inspizient und ich weiß nicht, wer noch alles, auf der Liste figurierten.

Selbstverständlich schrien nun die Namen nach entsprechenden Verzierungen: der Kapellmeister mußte Generalmusikdirektor heißen, der Spielleiter Oberregisseur, der Maler Bühnenbildner usw. Und Titel verpflichten: die Träger solcher stolzen Benennungen durften doch bei der Aufführung nicht übersehen werden! Sie mußten was tun, damit ihre Mitwirkung recht augen- oder ohrenfällig in Erscheinung trat. So schloß sich dieser *circulus vitiosus;* die Schlange der Eitelkeit biß sich in den Schwanz. Der leidende Teil dabei aber war die künstlerische Sachlichkeit, der Wille zum Dienste am Werk, die Unterordnung unter den klaren und eindeutigen Willen des Werkschöpfers.

Es gäbe ein sehr einfaches Mittel, um hier Wandel zu schaffen und einer *wirklichen »neuen Sachlichkeit«* — (das Schlagwort ist veraltet, die ernstgemeinte Forderung aber bislang unerfüllt geblieben!) — Boden zu bereiten. *Neue Anonymität* heißt das Zauberwort, auf welches mit einem Schlage aller vordringliche Interpretenehrgeiz wieder hinter die Sache, das Werk zurücktreten würde. Bereits das Echo, welchem eine derartige Forderung begegnen wird, muß Aufschluß geben über das Wesen des heutigen Kunstbetriebs. Es muß zeigen, ob bei der Wahl zwischen Person oder Sache, zwischen Geltung oder Werkdienst, zwischen Egoismus oder Idealismus das höhere oder das niedere Motiv den Ausschlag gibt. Viele werden versuchen, sich hinter dem »Wunsche des Publikums« zu verschanzen, das seine Stars, seine Lieblinge kennen, sehen, hören und feiern wolle. Aber die Kunst hat höhere Aufgaben, als den *Schwachheiten* des Publikums zu frönen; sie soll, im Gegenteil, dessen Wünsche auf Ernsteres lenken, auf Höheres leiten. *Die »anonymen« Zeiten des Theaters waren die besten Zeiten des dramatischen Schaffens, der darstellerischen Wahrheit und der ungetrübten Theaterfreude des Volkes!*

Ein kluger Musikästhetiker — Rudolf Louis — hat einmal davon gesprochen, daß in der Kunst bisweilen Reaktion als Fortschritt wirksam werden könne. Neue Anonymität im Opernhause würde einen solchen Fall bedeuten.

*

Die Ausführungen des Herrn Walter Abendroth finden absolut meinen Beifall. Ich verurteile all das, was ein Künstler unternimmt, um damit mehr sich selbst zu dienen als dem Werk, für das er da ist. Die gute Leistung und vor allem die Treue dem Werk gegenüber bringen ihm doch den schönsten Erfolg und holen ihn gewissermaßen so wieder aus der Anonymität heraus, um ihn auch den lebendigen Kontakt mit dem Publikum, den er ja unbedingt braucht, finden zu lassen.

PAUL SCHMITZ,
Generalmusikdirektor der Städtischen Theater, Leipzig

Ein wirklich wundervoll geprägtes Wort, ein Wort, das in Wahrheit ein ganzes Programm deckt. Man sollte es mit Gold aufwiegen! Den restlos überzeugenden Ausführungen Walther Abendroths, der am Werk und in der Gedankenwelt des Meisters Pfitzner sich entzündet hat, möchte ich als Schaffender einige Ergänzungen geben.

Das Unheil über unser Opernwesen — fälschlich auch »Opernkrise« genannt — brach, weithin sichtbar, herein, als vor etwa einer Generation Hans Gregor an der »Komischen Oper« versuchte, die Inszenierungsideen Max Reinhardts, die vielfach literarischen Ehrgeiz hatten, auf die Oper zu übertragen. Wer sich der damaligen Inszenierung etwa von »Figaros Hochzeit« erinnert, in der z. B. die Gräfin ihre Arie im zweiten Akt an einen listig den Bogen anlegenden Cupido richten mußte, nur weil sie vom »Gott der Liebe« zu singen hat, der wird mir recht geben. Von Gregor bis zu den »Taten« der Kroll-Oper ist ein gerader, folgerichtiger Weg.

Wie ist denn der Schaffensprozeß? Aus dem Opernbuch schafft der Komponist die Oper, indem er der Handlung die von ihm gewollten Impulse gibt, jeder Figur ihre Bedeutung, dem Ganzen seine Stimmung, dem Wort, im Ton sein Gefühlsmaß zumißt. Die *Partitur* ist die Oper. Ihr haben sich — dienend am Werk — die Ausführungsfaktoren nach ihrer Bedeutung ein- und unterzuordnen. Dazu gehört aber: daß ebenso wie der Kapellmeister auch der Spielleiter, ja auch die Sänger, Orchestermusiker usw. sie verstehen und wiedergeben können. Beim Spielleiter fehlt es hieran recht häufig — daher dann der Ehrgeiz zum »Literarischen« —, aber auch den Sängern mangelt vielfach eine musikalische Ausbildung, die über das Produzieren des Gesanglichen hinausgeht, daher sie sich dann nicht als Teile des Ganzen fühlen, sondern »selbständig« machen. Der Kapellmeister aber, als Sachwalter der Partitur, ist der dem Werk und dem Autor gegenüber Oberst-Verantwortliche.

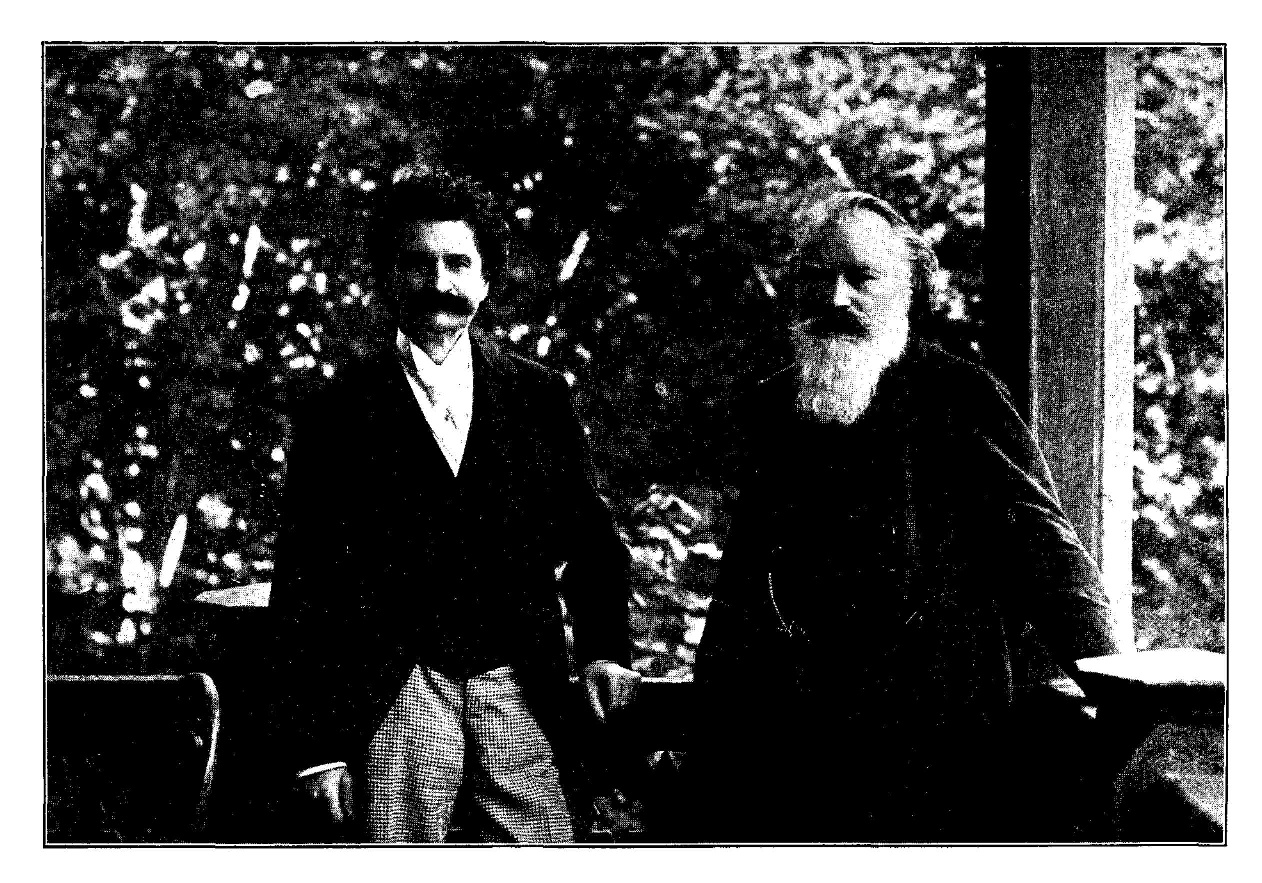
Besinnen wir uns wieder darauf, daß die Oper zum weitaus größeren Teile (auch bei Wagner) eine Angelegenheit der *Musik*, verkörpert im Bild der Partitur, ist, so wird von selbst der Gedanke einer Opernkrise verschwinden, und alle Teile in der Ausführung — auch die Bühne mit ihren Sängern und der ganzen Inszenierung einschließlich des Bühnenmalers — werden sich dem *Ganzen* unterordnen und somit »anonym« werden. Wort und Forderung der »Neuen Anonymität« gelten übrigens geradeso bei der Wiedergabe des Liedes, in die sich freilich nur Sänger und Begleiter teilen. Walter Abendroth gebührt der Dank dafür, in so geistvoller Weise auf diese Zusammenhänge, die doch eine Selbstverständlichkeit sind, hingewiesen zu haben.

GEORG VOLLERTHUN,
Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik, Berlin

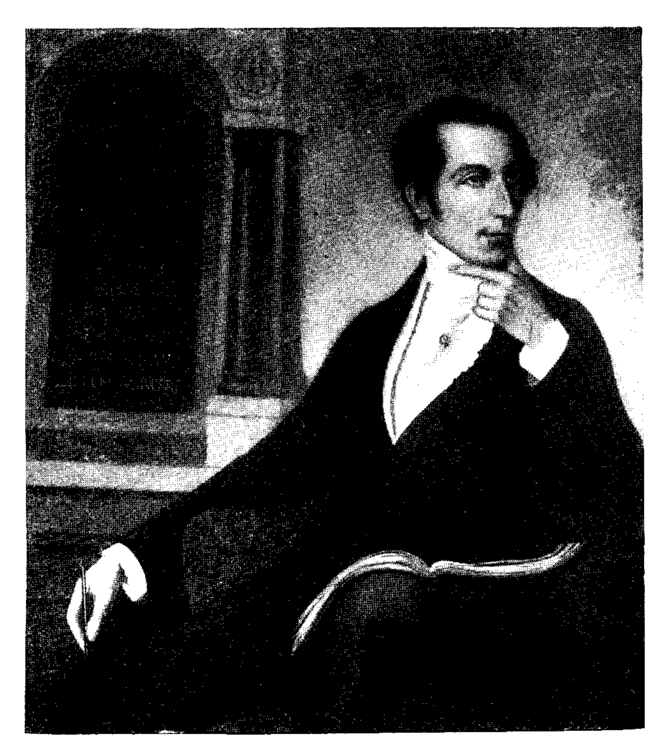
Der Vorschlag ist wohl nicht ernst gemeint? Wäre das der Fall, so sähe es so aus, als ob es in Deutschland überhaupt keine gewissenhaften Dirigenten und Spielleiter mehr gäbe, und dagegen müßte dann mit allem Nachdruck Einspruch erhoben werden.
Ich glaube, daß es ein viel natürlicheres Mittel gibt, den Unfug der persönlichen Ausdeutung mit ihrer unkünstlerischen Willkür abzuschaffen: nämlich solche »Leistungen« nicht mehr zu loben, sondern entweder mit aller Schärfe zurückzuweisen oder — was für eitle Leute noch wirksamer ist — sie gar nicht zu besprechen. Jedenfalls muß einmal gesagt werden, daß an der Verlotterung des Theaterwesens die Kritik ihr gerütteltes Maß von Schuld trägt.

Dr. PETER RAABE,
Generalmusikdirektor der Stadt Aachen

Kurz gefaßt zum Aufsatz von Walter Abendroth Stellung zu nehmen, ist fast unmöglich. Mit einem kurzen »für« oder »gegen« trifft man m. E. nicht den Kern dessen, worauf es ankommt. Über »Anonymität« läßt sich reden; für die ganze Frage halte ich sie für untergeordnet, wenn nicht für unwirksam. Die selbstverständliche Verpflichtung zur Achtung vor dem Werk ist in erster Linie eine moralische Angelegenheit. Selbstzucht und Selbstkritik aber können, sofern sie nicht mit auf die Welt gebracht werden, nur Ergebnisse der Erziehung sein. *Eine neue Art der Erziehung* heranwachsender Interpreten wird zumindest die Voraussetzung für die im Sinne des Schöpfers richtige Einstellung zum Werke gewährleisten.
In erster Linie müßte mit der sogenannten Tradition, die in den meisten Fällen nur noch eine Tradition der Tradition ist, aufgeräumt werden. Da subjektive Züge (im besten Sinne) von Natur aus unvermeidbar sind, ist jede Nachahmung einer anderen Wiedergabe eine Verfälschung des eigenen Ich. Schallplatten tun ein Übriges zur Gefährdung der Persönlichkeit, sofern sie *vor* der Aufführung zu Rate gezogen werden. Den ungetrübten Blick für das Werk kann im idealen Sinne nur der Unberührte, der in völliger Abgeschlossenheit Erzogene haben.
Walter Abendroth spricht von einer »Reform« der Opernkunst.
Zwangsläufig ergibt sich die Frage: Wer kann in der Kunst überhaupt entscheiden, welche Wiedergabe dem Werke entspricht? Doch wohl einzig und allein der Schöpfer selbst!
Meinungsverschiedenheiten muß es also naturgemäß immer geben bei Werken, deren Autor nicht mehr lebt. Würde man hier etwa Hans Pfitzner, dessen werkgerechte Gesinnung schon durch seine Schrift »Werk und Wiedergabe« hinreichend belegt ist, als eine in hohem Grade maßgebliche Stelle betrachten, so gibt folgender Fall zu denken: die Inszenierung einer klassischen Oper wurde von dem überwiegenden Teil der Presse als der Musik



Johann Strauß und Johannes Brahms
auf der Veranda der Straußschen Villa in Ischl. Sommer 1893



Carl Maria von Weber
Gemälde von Laddey



Carl Maria von Weber
Stich von Joh. Neidl nach dem Gemälde von Jos. Lang (1804)

widersprechend abgelehnt. Pfitzner, der der Aufführung beiwohnte, war gegenteiliger Ansicht. —
Was soll man ferner dazu sagen, daß in Eilenburg in der Prov. Sachsen Schillers »Maria Stuart« für »unsittlich« erklärt wird?
Für die Werke der Lebenden müßten diese allein maßgeblich entscheiden können. Daß es selbst hier mit der Werktreue nicht immer streng genommen wird, ist zur Genüge bekannt. Mancherlei Faktoren fallen unbegreiflichweise ins Gewicht. Allein der Wunsch, überhaupt aufgeführt zu werden, führte schon oft zur Nachgiebigkeit gegenüber dem ursprünglichen Schöpferwillen. Wir wissen z. B., daß Bruckner weitgehende Zugeständnisse hinsichtlich Temponahme und Strichen machte. (Siehe Tronnier, »Vom Schaffen großer Komponisten«.) Überdies haben viele neuzeitlichen Werke erst durch die Ratschläge der Wiedergebenden Bedeutung und praktischen Wert bekommen.
Zusammenfassend komme ich zu dem Schluß, daß »Anonymität« nur ein unwesentliches Mittel zur Besserung ist. Sie beeinflußt nicht die *Gesinnung* des Interpreten und das Gepräge seiner *Leistung*, auf die es einzig und allein ankommt.

JOHANNES SCHÜLER,
Musikdirektor der Stadt Essen

Die Darlegungen des Herrn Abendroth sind mir ganz aus dem Herzen geschrieben. Gern sähe ich sein Ideal noch auf den produzierenden Künstler ausgeweitet. Für notwendig hielte ich, das ganze Problem, das in seiner letzten Zuspitzung notwendig an den Begriff der Persönlichkeit und ihrer Wirkung auf Gemeinde und Volk hinführt, in die Totalität der nationalsozialistischen Weltanschauung einzubauen.
Starke Zeiten, in denen Persönlichkeit höchst entwickelten Typus darstellt (Rosenberg), streben zur Anonymität, Verfallszeiten bedingen die liberalistisch entartete Betonung des »Individuums«. Die praktische Frage heißt: Wie kann in der heutigen Übergangszeit durch planmäßige Arbeit *von unten her* eine solche Umstellung des Wollens und Empfindens der Kunstempfangenden von der *Person* des Künstlers auf das Werk vollzogen werden, so daß »NeueAnonymität« als selbstverständliche Frucht dieses Erneuerungsprozesses zutage tritt?

FRITZ ZAUN
Generalmusikdirektor des Kölner Opernhauses

Zu dem Aufsatz »Neue Anonymität« von Walter Abendroth ist klärend zu bemerken:
1. Werktreue — selbstverständlich.
2. Je größer die Begabung der Ausübenden, desto größer die Möglichkeit zur Werktreue. Und: Je größer die künstlerische Leistung ist, desto mehr hat der Ausübende den natürlichen Anspruch auf herausgestellte Anerkennung.

3. Der Idealfall: wenn die subjektiv echt empfundene Wiedergabe sich deckt mit der vom Autor im Werke objektiv niedergelegten Auffassung. (Ein Fall, der nur in Annäherungswerten zu erreichen ist.

RUDOLF WAGNER-REGENY
Komponist, Berlin

OPERN-ÜBERSETZUNGEN

Von GEORG C. LEMPERT-BERLIN

Gerigk hat in seinem guten Verdi-Buch zum erstenmal den Mut, eine alte Opernübersetzung gegenüber einer neuen und modernen zu verteidigen. Er hebt bei der Besprechung der Oper »la forza del destino« mit Recht hervor, daß jene aus der Zeit des Entstehens der Oper stammende Übersetzung viel mehr dem Stil des Werkes entspricht, als die Werfelsche, die heute jeder deutschen Aufführung zugrunde gelegt wird. Es ist hier nicht der Platz, seine Übersetzung im einzelnen durchzugehen, weil sie vorliegend nur als Ausgangspunkt einer allgemeinen Betrachtung dienen soll. Grade diese mit einer sogenannten Bearbeitung verbundene Übersetzung zeigt aber, wie weit sich der übersetzende Bearbeiter von dem ursprünglichen Werk entfernt, wenn er vor dem Verfasser und seiner Zeit zu wenig Ehrfurcht — oder zu wenig Verständnis dafür hat. Wenn Werfel die ohnehin schon schwierige Person des Carlos durch die mystische Ballade vom schwarzen Studenten noch undurchsichtiger macht, so übersieht er, daß Verdi den allergrößten Einfluß auf seine Texte genommen hat und daß *nichts* ohne seine ausdrückliche Zustimmung geändert werden durfte. Hätte er gewollt, daß Carlos sich in ein Dunkel hüllen wollte, so hätte er das sicher durchgesetzt und dann vielleicht eine Ballade komponiert. Carlos singt aber keine Ballade, sondern erzählt lediglich sein Schicksal, indem er sich, um seine Familie zu schonen, nur einen anderen Namen beilegt, also von einem Geheimnis, mit dem er sich umgeben will, ist im Urtext nicht die Rede. Hier wird mithin durch die — nennen wir es Selbständigkeit — des Übersetzers der Charakter einer Hauptfigur vollständig verändert. Abgesehen von Reimen wie etwa »gemeuchelt — geheuchelt«, deren sich die alte Übersetzung nie schuldig gemacht hätte. Gleichzeitig scheint mir aber damit erwiesen, daß nur die völlige Unterordnung unter das zu übersetzende Werk, das ja allein den Willen des Verfassers wiedergibt, ein getreues Abbild schaffen kann.

Nun ist es ja so, daß, je weiter wir uns von der Entstehungszeit einer Dichtung — im weiteren Sinne — entfernen, um so schwieriger die Einfühlung in den Geist der Entstehung ist. Aus diesem Grunde allein schon sind unzweifelhaft die zeitgenössischen Übersetzungen allen späteren vorzuziehen, wenn diese nicht etwa von einer dafür geschaffenen Einzelbegabung her-

stammen. Unmoderne Sprachwendungen stören dabei gar nicht, wie sie ja auch in deutschen Werken nicht in eine zeitgemäße Ausdrucksweise gewandelt werden dürfen. Der wahre Übersetzungskünstler wird sogar für Altertümlichkeiten des Urtextes die entsprechenden im Deutschen zu finden versuchen. Der zur Übersetzung begabte Zeitgenosse des Werkes findet das natürlich viel leichter aus dem Geiste seiner Gegenwart, als der Nachfahre, der erst durch Forschungen feststellen muß, wie die Vergangenheit einen bestimmten äußeren oder inneren Vorgang auszudrücken pflegte. Und will ein späterer sich an eine neue Übersetzung machen, so tut er gut, erst einmal die alte zu verdauen und entdeckt er dann nicht, daß seine neue überflüssig ist, so wird er doch wenigstens den Hauch des Zeitgeistes verspüren, in dem das Werk entstanden ist. Bei Werfel ist davon leider gar nichts zu merken.

Gänzlich überflüssig erscheint eine neue Übersetzung dann, wenn die alte in den Sprachschatz des Volkes übergegangen ist und dort geflügelte Worte daraus geworden sind. Es gibt da unzählbare Beispiele, es seien nur genannt: »Reich mir die Hand, mein Leben«, »Horch auf den Klang der Zither«, »Auf in den Kampf«. Es wird schwer gelingen, statt der einmal volkstümlich gewordenen Sätze andere gleichwertige zu finden oder in den Besitz des Volkes zu überführen. Keine Übersetzung wird den Rokokocharakter von »Figaros Hochzeit« so treffen wie die ursprüngliche, mag auch uns das eine oder andere überaltert erscheinen.

Anders mag es sein, wenn Opern in der Gegenwart spielen oder vom Spielleiter in die Gegenwart verlegt werden. Aber da genügt eine Überarbeitung der überlieferten Übersetzung, um Befremdliches zu beseitigen. Als Beispiel sei hier aus der »Traviata« der Auftritt des alten Germont erwähnt. Er führt sich mit den Worten ein: »D'Alfredo il padre in me vedete.« Das wörtlich übersetzt heißt: »In mir seht ihr Alfredens Vater.« Das mag für die zweite Bearbeitung, in welcher Verdi die Zeit der Handlung um das Jahr 1700 bestimmt, angehen. Heute, wo die Traviata wieder als in der Gegenwart sich abspielend gegeben wird, muß der Dramaturg oder Regisseur den alten George Germont sich vorstellen lassen: »George Germont, der Vater Alfredos«, Worte, die zu den Noten ausgezeichnet passen. Aber, wie gesagt, dazu bedarf es nicht einer groß aufgemachten neuen Übersetzung, sondern lediglich einer Überarbeitung durch den Dramaturgen.

Also, wenn man eine alte Oper neu aufführen will, so prüfe man erst die vorhandene Übersetzung auf ihre Stilechtheit und gehe nicht leichtfertig an eine neue, weil die alte »überlebt« sei. Nur sehr selten (nie?) wird man an ihre Stelle etwas Besseres setzen können. Wenn ich die alten überlieferten Übersetzungen mit neuen vergleiche, von dem viel geprüften »Don Juan« an über »Figaros Hochzeit« und »Barbier von Sevilla« bis zu »Carmen«, so kann ich mich nirgends davon überzeugen, daß die Neuübersetzung künstlerisch not-

wendig war. (Materiell ist da manchmal der Ablauf der Schutzfrist der Grund.) Mag manches Unsangliche oder Harte beseitigt sein, so treten dafür an anderer Stelle Unebenheiten hervor, die den beseitigten meistens gleich kommen. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß für einen Dichter mit eigenem Gedankenflug der hier verlangte Dienst am Werk weit schwieriger ist als für denjenigen, der nur Übersetzungskünstler sein will. Hat doch auch der Komponist schon immer mehr Ärger, wenn das Libretto von einem Dichter stammt, als wenn ein gewandter berufsmäßiger Librettist das Buch verfertigt. Selbst Verdi hatte mit Scribe größeren Kummer als mit den biederen Piave, Solera usw.

Ist aber ein Text aus dem Deutschen in die fremde Sprache übersetzt und dort vertont, dann wähle man bei der Übersetzung möglichst den deutschen Urtext, denn den wollte ja der Komponist in Musik setzen[1]).

Verdi hat nun vielfach solche Texte aus dem Deutschen übernommen, und wenn wir beispielsweise einmal »Die Räuber« — ein sehr hörenswertes Werk — erhalten, müßte der Übersetzer den Räuberchor »Ein freies Leben führen wir« möglichst wortgetreu in den Zweivierteltakt und Dreivierteltakt Verdis hinein bringen. Ebenso in derselben Oper die meisterhafte Traumerzählung des Franz — ein Höhepunkt Verdischer Kunst — die ebenso große Teile wörtlich aus Schiller enthält.

Und um nun zum Ausgangspunkt zurückzukehren, so ist auch in der »Macht des Schicksals« die Kapuzinerpredigt enthalten und in der alten Übersetzung viel wirksamer als in der Werfelschen.

Das Operntheater greife auf sie zurück, es begeht damit eine künstlerische Tat und beschränkt wohl auch seinen Etat.

Über Bearbeitungen an sich müßte besonders gesprochen werden.

ÜBER DIE MUSIK MEINER OPER »MICHAEL KOHLHAAS«

Von PAUL VON KLENAU

Die Tonart wird durch die sieben Töne der Dur-Tonleiter bzw. die neun Töne der Moll-Tonleiter bestimmt. Daß eine Komposition z. B. in C-dur steht, heißt, daß die sieben Töne der C-dur-Tonleiter die Musik beherrschen. Dieses gilt sowohl horizontal (melodisch) wie vertikal (harmonisch).

In der Melodie tritt als bestimmend eine Auswahl der sieben bzw. neun

[1]) Wie es nicht gemacht werden soll, zeigt ein Beispiel: Vor einigen Jahren wurde, hier aus dem Englischen übersetzt, »Der große Bariton« mit Bassermann gegeben. An einer Stelle wird aus dem Personenverzeichnis des Lohengrin die Rolle des »Herold« erwähnt. Kein Deutscher wird ohne weiteres wissen, wer damit gemeint ist. Erst aus dem englischen Klavierauszug ersieht man, daß der Heerrufer als Herold ins Englische übernommen ist. Statt daß nun der Übersetzer uns den Heerrufer wiedergab, ließ er es bei dem Herold, der für den deutschen Lohengrin ganz fremd ist.

Töne auf. Ebenso auch in den Harmonien. Wird eine Note eingeführt, die nicht der Tonleiter entnommen ist, wird diese als arts-(tonarts-)fremd empfunden. Je mehr tonartsfremde Töne auftauchen, desto stärker entfernt sich das Musizieren von der eindeutig tonartbestimmten Musik.
In der Sonate und der Sinfonie nimmt das »Wandern« von einer Tonart zur andern einen besonderen Teil der Komposition in Anspruch: den Modulationsteil. In der historischen Entwicklung der Musik von Beethoven bis Wagner spielt das Prinzip der Modulation die größte Rolle. Im »Tristan« ist die Chromatik so stark ausgebildet, daß große Strecken dieser Musik erst durch die Kadenzierung tonartbestimmt werden. Kurz zusammenfassend könnte man sagen, daß die Tendenz der Wagnerschen Musik (vor allem im »Tristan«) dahin gerichtet ist, mit allen zwölf chromatischen Tönen zu arbeiten. Dies gilt sowohl in melodischer wie harmonischer Hinsicht.
Die Rolle, die dabei die Disharmonie spielt, wird immer bedeutender. Disharmonien lösen sich nicht mehr sofort in Harmonien auf, sondern reihen sich aneinander, um dann nach kürzerer oder längerer Spannung in den tonartbestimmenden Harmonien zur Ruhe zu fallen.

*

Eine Musik, die rein modulatorisch ist und die auf die tonartbestimmenden sieben Töne und deren Funktionen verzichtet, kann man eine tonartindifferente Musik nennen. In einer solchen Musik verlieren Harmonie und Disharmonie ihren ursprünglichen Sinn. Wir haben es dann als Endergebnis mit der Musik zu tun, die man atonal nennt.
Um der atonalen Musik wieder eine systematische Ordnung zu geben, wurden die Zwölftonsysteme aufgestellt. Die Zwölftonreihen sollen die Tonleiter und ihre form- und tonartbestimmenden Funktionen ersetzen. Die Reihenfolge der Töne ist das logische Prinzip, kann jedoch nicht die Frage Harmonie und Disharmonie beantworten. Oder anders ausgedrückt: Harmonie und Disharmonie bleiben »illusorische« Begriffe. So bleibt die Zwölftonmusik im Prinzip atonal.
Kann man den Bogen der Modulation weiter spannen? — oder muß man auf die Wagnerschen Errungenschaften verzichten und den Rückzug zur vorwagnerischen Musik antreten?
Die Musik zu meiner Oper »Michael Kohlhaas« gibt die Antwort auf diese Fragen. Es ist möglich, eine Melodie so zu gestalten, daß sie alle zwölf Töne umfaßt und aus dieser Melodie zugleich Harmonien und Disharmonien abzuleiten, die ihre ganz konkreten formbildenden Funktionen ausüben. Ich führe nur ein Beispiel an: das Hauptthema (oder die Hauptmelodie) der Oper:



Diese Melodie zerfällt in drei Teile. Die ersten vier Töne gehören nach h-moll, die folgenden fünf nach es-moll und die drei letzten bilden die Disharmonie g—a—c. Man könnte sagen, daß die drei Dreiklänge (h-moll, es-moll, g-a-c) Tonika, Unterdominante und Dominante repräsentieren.
Aus der Tendenz, mit allen zwölf Tönen zu musizieren, die ich bei Wagner nachgewiesen habe, sind bei einem solchen Verfahren logisch neue Melodie- und Harmoniefolgen entstanden. Zu erklären, wie dieses Prinzip sich auch in der kontrapunktischen Arbeit auswirkt, würde hier zu weit führen. (Mit den übrigen Kohlhaas-Melodien verhält es sich analog der Hauptmelodie.)
Meine Musik zu »Kohlhaas« als *atonale* Zwölftonmusik zu bezeichnen, ist somit falsch!
Wer Noten lesen kann und wer Musik hören kann, dem diene das Gesagte und das Gehörte als Beweis. Meine Musik arbeitet mit Harmonie und Disharmonie, ist tonartbestimmt und ist somit *nicht* atonal! Wollte man eine, aus zwölf Tönen bestehende Melodie von vornherein als eine intellektuelle Konstruktion bezeichnen, wäre dies auch falsch.
Mir sind die Melodien im »Kohlhaas« genau so »eingefallen«, wie jede andere Melodie. Daß eine sinfonische Melodie (um einen Ausdruck Wagners zu gebrauchen) nicht vom Himmel fällt, das weiß jeder Musiker, der einmal einen auch nur flüchtigen Blick in Beethovens Skizzenbücher getan hat.
Entscheidend für den *Wert* eines Kunstwerkes ist, ob ein ethischer Gehalt geformt ist und *so* geformt ist, daß er einen Zuhörer ergreift.
Ich glaube, die Wirkung meiner Oper auf das Publikum hat bewiesen, daß im »Michael Kohlhaas« diese wesentlichste Forderung erfüllt ist.

ALBAN BERGS »LULU«-MUSIK

URAUFFÜHRUNG IM BERLINER STAATSOPERNKONZERT

Ein Komponist in Wien. Im Februar wird er 50 Jahre alt. Er ist wenig hervorgetreten, in der Nachkriegszeit jedoch durch ein fanatisches Jüngertum in der Gefolgschaft Arnold Schönbergs bekannt geworden. Seine Werke — Kammermusik, auch einige Orchestersachen — eroberten das Publikum nicht. Erst eine Oper erregte Aufsehen, und zwar ein ungeheueres. Es ist die Rede von *Alban Berg*, dem Schöpfer des »Wozzek«.
Damals, im Dezember 25 — also nahezu vor einem Jahrzehnt — war *Erich Kleiber*, Kapellmeister an der Berliner Staatsoper, Anwalt dieses Bühnenversuches. Man erinnert sich: eine Musik, die neue Bahnen einschlug, den atonalen Pfad beschritt. Nicht das Atonale, nicht das erprobte »Zwölftöne«-System war das Neue, sondern daß dieser Komponist einer neuen Opernform huldigte. In den Rahmen des Bühnengeschehens wurde die Sinfonie hineingestellt. Einer sichtbaren Szene oben wurde im Orchester eine Form der absoluten Musik, eine Suite mit abgewandelten Variationen u. dgl., beigeordnet. Die Wirkung war die einer Geisterschlacht, die in der Presse, in Broschüren dafür und dagegen, ihren Fortgang nahm. Die Bewunderer der »Wozzek«-Musik verblieben damals in der Überzahl. Die Bewunderer des allerneuesten Werkes von Alban Berg sind aber offenbar nur wenige.

Das neue Werk Alban Bergs, das *Erich Kleiber* am 30. November im *2. Sinfonie-Konzert der Berliner Staatsoper* uraufführte, sind *fünf sinfonische Stücke:* eine *Konzertbearbeitung der »Lulu«-Oper.* Wie eingesponnen in seine Stube, wie unteilhaftig alles Zeitgeschehens muß ein Künstler sein, der heute, um eine Oper zu schreiben, nach einem *Wedekind*-Stoff greift! Und wenn ihn schon Wedekind reizt — warum die »Lulu«?! Lulu, das war das Phantasiegespinst von Bohemiens, das nie wirkliche Idol schattenhafter Spätromantiker. Niemals hat eine Lulu gelebt — wir müßten unsere Mütter, unsere Schwestern verleugnen —, höchstens als Auswurf der Gosse. Das Stück »Lulu« (diese zwei Dramenteile) ist vielleicht in Wedekinds literarischer Erscheinung die tiefste Tragik. Eine Lüge wurde mit Fleisch umkleidet und zur Göttin erhoben. Eine Oper, in der Lulu Heldin ist, ist also an sich schon unmöglich. Dieser Oper, im Rampenlicht szenische Gestalt verliehen, muß eine grauenvoll-gespenstige Wirkung anhaften. Sie muß auf den Gemütern der Menschen lasten wie ein böser Traum.

Die Oper ist uns erspart geblieben, nicht aber die Musik. Auch hier wieder — wie im »Wozzek« — die sinfonischen Formen, die Formen der absoluten Musik, die den sichtbaren Geschehnissen parallel laufen. Ein Rondo (Andante), in eine hymnische Coda mündend, soll die Figur Alwas und seine Liebe zu Lulu erfassen. Ein Ostinato (Allegro) spielt die Rolle einer Art Verwandlungsmusik: der Umschwung im Schicksal der »Heldin« wird dadurch illustriert. Sodann ein »Lied der Lulu« (Commodo). Dieses Sopransolo, ein unklares Hin- und Hergleiten und Schweben, oft in höchsten Kopftönen, wird von einer hervorragenden Wiener Sängerin, *Lillie Claus*, gesungen. Schließlich Variationen (Moderato) und ein Adagio als Finale. Niemand, der von Kunstbemühung eine Ahnung hat, wird das unheimliche Können Alban Bergs, sein subtiles Gehör für harmonische Dinge, seine meisterhafte Handhabung von Satzkünsten, seine einem höchsten Kunstwerk gleichkommende Instrumentation verkennen. Aber dieser Musik fehlt die wichtigste Voraussetzung zum Kunstwerk: das Ethos. Das Ethos in der Musik aller Zeiten und Stile wird sein: das kraftspendende, an das Herz rührende Melos. So ist es bei Bach, so im »Tristan«, so auch selbst bei Richard Strauß. Sogar Strawinskij zeigt bis zu einem gewissen Grade diese Kraft. Bergs Melos ist nichts als eine Nervenbewegung. Es ist ein ästhetisches Rechenspiel mit wie Wellen zusammenfließenden Klängen. Einige brutale Akzente wirken darin wie leere Stöße. Ein unendliches Melos ohne Rhythmus. Im übrigen ist das »Zwölftöne«-System offenbar nicht durchgängig angewendet. Die Instrumentations-»Farbe« ist bezeichnenderweise ein Oszillieren, ein Aufleuchten wie nächtlich über einem Sumpf. Alles erzittert in einem »Vibrato«.

Die Aufnahme des Werkes in der Staatsoper war: lautester Beifall!! Nur eine Stimme protestierte mit dem Ruf: »*Heil Mozart!*« Es mag dahingestellt sein, ob dies Mozart dem Dramatiker galt oder ob es prinzipiell und weltanschaulich gemeint war. Jedenfalls war dieser eine Zuruf: die Stimme des deutschen Volkes! *Alfred Burgartz*

UNSERE MEINUNG

ALBAN BERG UND DIE BERLINER MUSIKKRITIK

Die Besprechungen der sinfonischen Stücke aus Alban Bergs neuem Bühnenwerk »Lulu« anläßlich der Berliner Aufführung durch Kleiber erwiesen schlagend die weltanschauliche Haltlosigkeit und die künstlerische Instinktlosigkeit eines großen Teiles der Berliner Musikkritik. Es ist bezeichnend genug daß eines der übelsten ausländischen Hetzblätter, das »Neue Wiener Journal«, Auszüge aus mehreren großen Berliner Zeitungen bringen kann, in denen ein Standpunkt vertreten wird, der dem der emigrierten Musik-

juden durchaus entspricht. Diese Tatsache allein müßte ausreichen, um jene Greuelmärchen von der völligen Uniformierung der öffentlichen Meinung bei uns zu zerstören. Das »objektive« Ausland dreht jedoch die Tatsachen immer nur so, wie sie gerade gebraucht werden.
Den aufschlußreichen Presseauszügen des »Wiener Journals« entnehmen wir folgendes:

»*Berliner Tageblatt*« (Heinrich Strobel)

»Die entwicklungsgeschichtliche Abgrenzung dieser Musik ist heute nicht mehr schwer. Sie ist eine letzte Konsequenz des ,Tristan', eine letzte Konsequenz psychologischer Klangdeutung, eine letzte Konsequenz individualistisch-artistischen Strebens. Aber sie entspringt, dies müssen wir hinzufügen im Hinblick auf die vielen Mißverständnisse, denen sie ausgesetzt war, darum nicht irgendwelcher intellektualistischer Verstiegenheit, sondern einem echten Gefühl und einer starken charaktervollen Kunstgesinnung ...«

»*Deutsche Allgemeine Zeitung*« (Robert Obussier)

»Als ein Gesamteindruck bleibt: Was Berg als eine der stärksten Persönlichkeiten im zeitgenössischen Musikschaffen erscheinen läßt, ist die Kraft des wirklich Schöpferischen, das unter Benutzung des 12-Ton-Systems phantasievolle, lebendige Kunst hervorbringt ... Der Erfolg war ganz groß und — eine Seltenheit bei Bergschen Uraufführungen — unangefochten.«

»*B. Z.*« (H. H. Stuckenschmidt)

»Vom ,Wozzeck' zu dieser Partitur führt ein Weg der Vereinfachung. Die weiche, tristanhafte, schwelgende Klangwelt der langsamen Sätze läßt die Verselbständigung der Dissonanz zurücktreten. Hier ist Bergs Musik eigentümlich berauschend; sie geleitet uns durch ein Treibhaus voll erlesener melodischer und klanglicher Gewächse von phantastischer Farbenpracht. Daneben stehen Gebilde der Nachtwelt, düster-hintergründig gefärbt, unheimliche Jahrmarktsklänge, aus denen Fetzen des Wedekindschen Volksliedes gespenstig aufleuchten. Und wenn im letzten Satz aus dem Adagio der Todesschrei Lulus gellt, hart, grausig, erschütternd, so stehen wir im Bann einer Orchestersprache von dämonischer Eingebung.«

»*Kreuzzeitung*«

»Formal sind diese Sätze vollendet. Mit eiserner Konsequenz werden die Themen durchgeführt oder variiert. Schon beim ersten Hören entwickeln sie logisch und deshalb überzeugend ihren Aufbau. Nirgends verschwinden die Konturen. Es herrscht letzte Klarheit. Der Inhalt: Gedanken von Tiefe und Wert. Lyrische Themen von überraschender Schönheit, rhythmische Einfälle von frappierender Schlagkraft, echte Dramatik im vorwärtstreibenden Wechsel. Der Klang verblüfft zunächst. Kühne Harmonien (reine Diatonie neben Zwölftonreihe), bizarre Instrumentation. Viel gestopftes Blech. Sordinierte Streicher, Klavier, Bibraphon. Stellen von berückendem Wohlklang stehen neben schreienden Dissonanzen. Nie aber wird das Mittel zum Selbstzweck, immer dient es der Idee. Die letzte Frage gilt dem ethischen Wert. Nie wirkt diese Partitur schwül oder banal oder kitschig. Bisweilen ist sie süß, aber nie süßlich, bisweilen ist sie einfach, aber nie billig. Und deshalb sagen wir ja!«

Es heißt dann weiter im »Wiener Journal«: »Im selben Sinne schreibt die »Morgenpost«, das »12-Uhr-Blatt«, das »8-Uhr-Abendblatt«, wo Kritiker verschiedener Generationen und verschiedener Richtung wirken.« Hierzu muß man wissen, daß Alban Berg Schüler Arnold Schönbergs ist, und daß er sich dessen zersetzende und auflösende Theorien zu eigen gemacht hat. Es ist eine Schamlosigkeit, wenn immer wieder der Versuch gemacht wird, diese Musik auf »Tristan« zurückzuführen. Mit einer solchen Behauptung bricht der Kritiker den Stab über sich selbst. Die Musik Schönbergs knüpft nirgends an, sie bildet einen Bruch mit allem Vorangegangenen. Wir halten Alban Berg für eine irregeleitete Begabung, über deren Größe sich nichts sagen läßt, weil er in Bahnen schafft, die unter allen Umständen von der Kunst fortführen.
Eine Kritik, wie sie uns in den angeführten Ausschnitten entgegentritt, sollte im Zeitalter des Schriftleitergesetzes nicht mehr möglich sein, denn sie ist geeignet, die Gemüter zu verwirren und den Neuaufbau unserer Kultur zu hemmen. Der Reichsverband der deutschen Presse wird gut tun, diese Vertreter seines Standes nochmals gründlich auf ihre Eignung zu prüfen. Eine Kommentierung der Presseauszüge wird sich für unsere Leser erübrigen.

DER HAPPY-END-BAZILLUS IN DER OPER

Der Happy-end-Bazillus ist in die Opernbearbeiter gefahren! — Nach dem, was man in Berlin in den letzten Monaten sah, muß man schließen, daß man bei der Oper von der Auffassung abgekommen ist, ein Drama, wozu ja auch — des Körnchen Salzes nicht zu vergessen — schließlich ein Opernbuch gehört, stelle ein nach *einheitlichem* Plan gestaltetes *Ganzes* dar. Als Shakespeare »Romeo und Julia«, Wagner seinen »Lohengrin« schuf, drängte bei ihnen gleichermaßen schon in der Formung der ersten Akte alles auf den tragischen Schluß hin; im Hinblick auf ihn verteilten sie die Licht- und Schattenszenen. Shakespeare gab den Liebenden die Balkon-, die große Liebesszene, bei Wagner strahlt im zweiten Aufzug Elsas Glauben und Vertrauen hell auf, auch die Brautgemachszene wäre nicht in dieser Form und an dieser Stelle geschrieben worden, wenn Romeo seine Julia heimführte, Lohengrin mit Elsa vereint bliebe. Wir hätten als Gegengewicht gegen den tragischen Schluß dafür ganz anders geartete Szenen. — Und gilt gleiches nicht von *jedem* dramatischen Geschehen, muß darum nicht der Bearbeiter diesen *Grundpfeiler unerschüttert* lassen? Oder aber, wenn er hier ändert, müßte er dann nicht den ganzen Bau abtragen und neu aufbauen. Und kann und darf er das? Gewiß ließe sich ein Lohengrin mit happy-end denken, dann sähen wir aber ihn oder Elsa im zweiten Aufzug wohl in Schuld verstrickt und im dritten geläutert oder ähnlich. — Eine solche Art von Bearbeitung wäre *theoretisch* möglich, oder wenigstens denkbar, wenigstens einem künstlerischen Gesetze folgend; aber nur den letzten Ausgang ändern, flicken oder kleistern und schneiden ist *unkünstlerisch* und verdirbt das ganze Werk.

Sind wir denn wirklich so zart besaitet, daß wir ein tragisches Ende nicht ertragen können, oder sprechen gar Kassenrücksichten mit? — So sah man jüngst in den »*Perlenfischern*« das Liebespaar, so was wie eine entsprungene Vestalin nebst dazugehörigem Tenor, anstatt nach dem Willen Bizets in den Tod glücklich nach Cythere abfahren, man warf den Bariton in die Wolfsschlucht. Dann kam der »*Moloch*«: nicht entsühnt sich hier nach des Dichters Willen der verführte Königssohn Teut durch den Tod, sondern er erhält die schöne Teoda und wird über Thule herrschen. Am krassesten war es aber im »*Ernani*«. Die übermäßig aufgepulverte Handlung verlangt auch einen Schluß, der »haut«, der all der Verschwörerei mit Schwerterklirren, Geheimtüren, Mönchskutten, mit Rache-, Liebes- und Eheschwüren wenigstens den Schein von Sinn gibt. Den hat das Original auch: nachdem im dritten Akt »die zwei sich gekriegt« haben, muß im vierten der edle Bräutigam in tragischem Zwang sich selbst erstechen. Dies nachkommende dicke Ende hat der Bearbeiter schwapp abgeschnitten und entließ die Leute mit dem happy-Ende des dritten Aktes nach Haus —! (Mildernder Umstand: man hatte auch schon so in den knappen zwei Stunden genug.)

Wann werden unsere Bearbeiter endlich etwas *verantwortungsvoller* des Erbes walten, das sie sich selbst nehmen? Haben sie schon etwas vom »droit moral«, dem *Schutz des toten Autors* gehört, den wir einstweilen leider nur in Frankreich haben?

VERDI–KAPP: »ERNANI«

NEUBEARBEITUNG IN DER BERLINER STAATSOPER

Nach einem ungewöhnlichen Erfolg im vergangenen Jahrhundert ist »*Ernani*« eine der Frühopern Verdis mehr und mehr in Vergessenheit geraten. Wenn der Musiker Verdi hier auch noch längst nicht so ausgeglichen erscheint wie in seinen bekanntesten Opern, so war doch der Text das wesentliche Hemmnis für den Dauererfolg von »Ernani«.

Julius Kapp hat nun die Hugosche Vorlage auf den Kopf gestellt, der Tragödie ein happy end gegeben, einiges umgestellt, einiges gestrichen, zum Glück aber nichts hinzugefügt. Der Dramatiker Verdi sollte sich zwar erst noch offenbaren, aber er war auch in diesem Werk bereits so viel Dramatiker, daß eine Umkehrung des Sinnes der Handlung, eine Verniedlichung der Charaktere, seinem Geist entgegengesetzt ist. Die Bearbeitung wird also trotz mancher gelungenen Bemühung um eine textliche Besserfassung schwerlich lebensfähig sein, denn wir kennen kein Beispiel für eine nachhaltige Wiederbelebung eines Kunstwerkes durch verändernde Eingriffe. Vor allem bergen selbst die modernen Übersetzungen ihre Nachteile. Die zeitgenössische Übertragung überliefert stets auch etwas von dem Geist der Zeit, in der die Vorlage entstanden ist. Daher wird es zweckmäßiger sein, bereits vorliegende Übersetzungen von den gröbsten Lächerlichkeiten zu befreien, sie vorsichtig abzuändern, wenn sich eine Notwendigkeit ergibt. (Darin besteht der Vorzug der Mozart-Übertragungen von Gersdorffs.) Kapp geht als Bearbeiter ganz selbständige Wege, die vom künstlerischen Standpunkt anfechtbar sind.

Das innere Gleichgewicht des Werkes wird durch die erheblichen Kürzungen des ersten Bildes gestört. Wenn es sich hier auch weniger um fühlende Menschen als um typisierte Theatergestalten handelt, so bleibt trotzdem die Umwandlung einer Tragödie in ein Schauspiel mit glücklichem Ausgang nicht belanglos für die Haltung der Musik, wenn sie von einem Manne wie Verdi stammt.

Die Aufführung in der Berliner Staatsoper stand auf bemerkenswerter Höhe, weil der szenische Rahmen selbst für Berliner Verhältnisse ungewöhnlich künstlerisch empfunden und prunkvoll war. Hinzu kam die ausgezeichnete Besetzung. *Tiana Lemnitz* und ihr Partner *Marcel Wittrisch,* dazu *Michael Bohnen* und *Herbert Janßen* bildeten ein ideales Quartett, das den Verdischen Bel-canto-Linien Leben und Farbe geben konnte. Leider blieb die Regie *Carl Hagemanns* im ältesten Opernschema stecken, so daß manche Szenen zu unrecht einen beinahe grotesken Einschlag erhielten. Lediglich das Schlußbild kam dem nahe, das man als neuzeitliche Opernspielleitung bezeichnen kann. Die an sich saubere musikalische Wiedergabe durch *Leo Blech* verfälschte die Musik Verdis nach der Seite eines Meyerbeer-Stils. Die Musik wurde stellenweise veräußerlicht und mit überflüssigen Vortragsnuancen belastet. Juden und Judengenossen brachten Leo Blech Huldigungen dar, die den deutschen Theaterbesucher provozieren müssen. Diese Herrschaften sollten sich darüber im klaren sein, daß ihr Verhalten über kurz oder lang eine Selbsthilfe der deutschen Opernbesucher auslösen muß.

Herbert Gerigk

PROFESSOR RÜDEL IN VERLEGENHEIT

Am 27. November 1934 ist im Alter von 66 Jahren der Direktor des Berliner Staatsopern- und Domchores, Hugo Rüdel, verschieden. Er war einer der deutschesten Musiker und getreuesten Bayreuthianer. Im Ausland hatte sein Name nicht weniger Klang. Hugo Rüdel kam ursprünglich vom Waldhorn her. Im August hat er noch den »Kuppelgesang« im Bayreuther »Parsifal« geleitet.
Die Schriftleitung

Wir saßen abends am Stammtisch im »Lohengrin« zu Bayreuth. Wenn ich mich recht entsinne, war es im Jahre 1909. Die Proben zu den Festspielen hatten gerade begonnen. Da kam Rüdel aufgeregt zur Türe herein und ließ sich auf einen Stuhl fallen. »Kinder, ich habe für den Parsifal keinen Knabenchor. In drei Wochen soll die erste Vorstellung stattfinden. Was mach ich bloß?« Er war ganz verzweifelt.

In der Tat verhielt es sich so: Professor Kniese, der kleine, dicke, energische Herr und verdienstvolle Chormeister der Festspiele, war gestorben. Da er in Bayreuth wohnte, hatte er jedes Festspieljahr schon frühzeitig begonnen, sich aus den Mittelschulen Sopran- und Altsänger zusammenzustellen und ritt mit ihnen ohne Gnade »die hohe Schule« Wagners, bis jede Note wie gestochen saß. Am Schluß der Festpsiele gab es für diese Mitwirkung pro »Wagner-Sänger« einen blanken Goldfuchs im Werte von 20 M. Viel Geld!

Cosima hatte nun Rüdel als Nachfolger berufen, und der liebe »Domherr« kam ahnungslos und in der festen Hoffnung in die Musenstadt, den Knabenchor schon einstudiert vorzufinden.

Wir beruhigten fürs erstemal Rüdel bei einer schäumenden Halben, und da gerade einige Lehrer am Stammtisch saßen, wurde sofort beschlossen, am nächsten Morgen mit den besten Sängern verschiedener Schulklassen zum Festspielhügel zu pilgern und sie ihm vorzuführen.

Ich sehe ihn noch in einer der Bretterbaracken, die während der Aufführungen als Restaurationsräume dienten, am Klavier sitzen, neben sich die Horde kunst- und natürlich weit mehr geldgieriger Bayreuther Schulbuben. Er nahm sich jeden einzelnen vor. »Nun sing mal los!« Immer ging es die Tonleiter rauf und runter. »Nochmal!«— »Stell dich dahin!« — Weiter. — »Stell du dich mal dahin!«

Am Schluß standen auf einer Seite vielleicht fünfzig, auf der anderen höchstens fünf bis sechs junge Bühnenträumeriche. Rüdel wischte sich den Schweiß von der Stirne und trat auf uns zu. »Ja, meine Herren«, meinte er, »die Volksversammlung« — er deutete auf den großen Haufen —, »da, das sind die ganz Hoffnungslosen, und die paar da drüben, die sind keine halbe Note besser.« Am nächsten und übernächsten Tag schleppten wir in noch größerem Umfange Sängermaterial nach dem Hügel. Wir hatten die Rektorate bestürmt und natürlich Verständnis und Entgegenkommen gefunden. Es galt ja, die Ehre und den Ruf Bayreuths zu retten. Ich glaube, so oft hintereinander hat Rüdel in seinem ganzen Leben nie die harmonisierte Tonleiter auf- und abgespielt. Resultat für uns: betrübend, für ihn: vernichtend.

Nachdenklich und besorgt blickte er von seinem Klavierstuhl aus zum Festspielhügel hinüber, dann stand er plötzlich auf, dankte uns in seiner lieben Form für unsere Mühe und stürmte davon.

Abends komme ich in die »Eule«. Wer sitzt vergnügt und heiter lachend in der Künstlerecke? Mein Rüdel. »Nanu — — —, so oben auf? Ich denke — — —« »Reden Sie nicht! Wissen Sie, wo ich heute morgen nach der »Probe« hingerannt bin? Nach Villa »Wahnfried« zur Cosima! Ich habe gebeichtet. Sie wissen ja, was die hohe Frau für ein Gesicht machen kann, wenn in ihrem »Betrieb« nicht alles bis aufs Letzte klappt. Es gab dicke Luft. Aber ich hatte einen allerletzten Trumpf und den spielte ich in höchster Not aus. Und es hat geklappt. Cosima hat genehmigt. Bitte lesen Sie.«

Er zog aus der Tasche eine lange Telegrammabschrift: Domchor Berlin. Chor sich morgen auf Dauer Bayreuther Festspielzeit zur Reise fertigmachen. Ausführlicher Brief morgen dort. Rüdel.

Er lachte glücklich, hob sein Glas und stieß mit mir an: »Was denken Sie wohl, was sich jetzt die Jungens in Berlin freuen! Prosit!«

Am übernächsten Tag war der Domchor in Bayreuth.

K. Heckel

RENOIR MALT RICHARD WAGNER

Unter dem Titel »*Impressionisten-Briefe*« veröffentlicht *Hans Graber* eine Reihe lebendig und anschaulich geschriebener Lebensbilder von Pissarro, Sisley, Monet und Renoir. Aus dem im Verlag Benno Schwabe & Co., Basel, erschienenen Band geben wir einen Abschnitt aus jenem Brief wieder, in dem Renoir erzählt, wie er Richard Wagner porträtieren durfte. Pariser Freunde hatten damals den Maler mit einem Empfehlungsschreiben nach Palermo zu Wagner geschickt.

»Nach langem Sträuben meinem Bruder gegenüber schickt der mir einen Einführungsbrief von Herrn de Brayer nach Neapel. Ich lese den Brief nicht, und vor allem sehe ich die Signatur nicht an, und so befinde ich mich auf dem Schiff mit der Aussicht auf mindestens 15 Stunden Seekrankheit. Es kommt mir die Idee, in meinen Taschen nachzusehen. Kein Brief. Ich habe ihn wahrscheinlich in meinem Hotel vergessen. Ich durchsuche alles auf dem Schiff, unmöglich, ihn zu finden. Stellen Sie sich meine Situation bei der Ankunft in Palermo vor. Die Stadt macht mir einen tristen Eindruck, und ich frage mich, ob ich nicht abends das Schiff nehmen will. Schließlich begebe ich mich traurig zu einem Omnibus mit der Aufschrift »Hotel de France«. Ich gehe zur Post, um zu erfahren, wo Wagner wohnt. Niemand spricht französisch und niemand kennt Wagner. Doch in meinem Hotel, wo es Deutsche gibt, höre ich endlich, er sei im »Hotel des Palmes«. Ich nehme einen Wagen und mache mich auf nach Monreale, wo schöne Mosaiken sind, und gebe mich auf dem Wege einer Menge trauriger Reflexionen hin. Vor der Abfahrt telegraphiere ich nach Neapel, übrigens ohne jede Hoffnung. Und ich warte. Da nichts kommt, entschließe ich mich, mich allein zu präsentieren. So bin ich nun dabei, einen Brief zu verfassen, in dem ich darum ersuche, den Meister begrüßen zu dürfen. Mein Brief schloß ungefähr so: »Ich werde mich glücklich schätzen, Nachrichten von Ihnen nach Paris zu bringen, unter anderem für Herrn Lascoux, für Frau Mendès.« Den Namen Herrn de Brayers kann ich nicht hinsetzen, denn ich hatte die Unterschrift meines Einführungsbriefes nicht angesehen. Da bin ich nun also im »Hotel des Palmes«. Ein Diener nimmt meinen Brief, kommt nach wenigen Augenblicken wieder herunter und sagt auf italienisch: »Non salue il maestro«, und dreht mir den Rücken. Am nächsten Tag erhalte ich meinen Brief aus Neapel, ich präsentiere mich demselben Diener, der diesmal den Brief mit ausgesprochener Geringschätzung in Empfang nimmt. Ich warte bei der Einfahrt, verberge mich soviel als möglich, da ich nicht empfangen werden möchte, denn ich habe mich zu diesem zweiten Versuch nur entschlossen, um der Familie zu zeigen, daß ich nicht gekommen war, um sie um ein paar Francs anzubetteln.

Endlich erscheint ein junger blonder Mensch, den ich für einen Engländes halte, er ist aber Russe und nennt sich Schukowski. Er findet mich schließlich in meinem Winkel und führt mich in ein kleines Zimmer. Er sagt, er kenne mich gut und Frau Wagner sei untröstlich, mich jetzt nicht empfangen zu können. Er fragt mich, ob ich nicht einen Tag länger in Palermo bleiben wolle, da Wagner eben die letzten Noten des »Parsifal« schreibe und sich in einem Zustand krankhafter Nervosität befinde und nicht mehr esse usw. — — —

Ich bitte ihn, mich bei Frau Wagner sehr zu entschuldigen, ich hätte aber nur einen Wunsch, den nämlich, wegzugehen. Wir bleiben ziemlich lange zusammen und ich erzähle ihm den Zweck meines Besuches. An seinem Lächeln sehe ich, daß mein Unternehmen ein Mißgriff ist. Dann gesteht er mir, er sei Maler und möchte gleichfalls das Porträt des Meisters machen, und seit zwei Jahren folge er ihm überall hin, um diesen Wunsch zu befriedigen. Doch er fordert mich auf, zu bleiben, indem er sagt: »Was er mir verweigert, kann er Ihnen bewilligen, und Sie können doch nicht abreisen, ohne

Wagner zu sehen.« Dieser Russe ist charmant, es gelingt ihm schließlich, mich zu trösten, und wir verabreden uns für den folgenden Tag um zwei Uhr. Am nächsten Tag treffe ich ihn im Telegraphenamt. Er sagt mir, Wagner habe gestern, am 13. Januar, seine Oper vollendet, er sei sehr müde und ich solle erst um fünf Uhr kommen, er (der Russe) werde dort sein, damit ich mich weniger geniert fühle. Ich nehme mit Begeisterung an und ziehe zufrieden ab. Schlag fünf Uhr bin ich dort und stoße auf meinen Diener, der mich mit einer tiefen Verbeugung grüßt und mich einlädt, ihm zu folgen. Er läßt mich in einen kleinen Wintergarten, dann in einen anstoßenden kleinen Salon, nötigt mich, in einen ungeheuern Fauteuil und bittet mich mit liebenswürdigem Lächeln einen Augenblick zu warten. Ich sehe Fräulein Wagner und einen kleinen jungen Mann, der ein kleiner Wagner sein muß, aber keinen Russen. Fräulein Wagner sagt mir, ihre Mutter sei nicht da, ihr Vater aber werde gleich kommen und damit läuft sie fort. Ich höre ein durch die dicken Teppiche gedämpftes Geräusch von Schritten. Es ist der Meister, in seinem Samtrock mit breiten, mit schwarzem Atlas gefütterten Ärmeln. Er ist sehr schön und sehr liebenswürdig und reicht mir die Hand, lädt mich ein, mich wieder zu setzen, und dann beginnt die unsinnigste Unterhaltung, durchflochten mit »hi!«, mit »oh!«, halb französisch, halb deutsch, mit gutturalen Endungen.

»Je suis bien gontent. Ah! Oh!« und ein gutturaler Laut. »Sie kommen aus Paris?« »Nein, ich komme aus Neapel«, und ich erzähle ihm den Verlust meines Briefes, worüber er sehr lacht. Wir sprechen über alles Mögliche. Wenn ich »wir« sage, so muß ich beifügen, daß ich immer nur: »Lieber Meister«, »Gewiß, lieber Meister«, sagte. Dann erhob ich mich, um wegzugehen. Da nahm er meine Hände und drückte mich wieder in meinen Fauteuil. »Addentez encore un beu, ma femme va fenir et ce bon Lascoux, gomment va-t-il?« Ich sage ihm, ich hätte ihn nicht gesehen, ich sei schon sehr lang in Italien, und er wisse nicht einmal, daß ich hier sei. «Ah!« »Oh! Sie werden doch nicht verfehlen, ihn zu besuchen. Ah! Ah!« und es folgt ein deutscher Kehllaut. Wir sprechen vom »Tannhäuser« an der Oper, kurz, es dauert mindestens dreiviertel Stunden, während deren ich immer ausschaute, ob der Russe nicht komme. Endlich kommt er mit Frau Wagner, die mich fragt, ob ich Herrn de Brayer gut kenne. Ich blicke auf. »Herrn de Brayer? Nein, wahrhaftig, gnädige Frau, ganz und gar nicht, ist das ein Musiker?« »Aber hat denn nicht er Ihnen diesen Brief gegeben?«

»Ach, de Brayé, jawohl. den kenne ich sehr gut, Verzeihung, wir sprechen nämlich den Namen anders aus.« Und ich entschuldige mich mit einer Ausrede. Aber ich mache meinen Fauxpas mit Lascoux wieder gut. Ich habe seine Stimme nachgeahmt, um ihr genau zu zeigen, daß ich ihn kenne. Dann sagte sie mir, ich sollte, wenn ich in Paris zurück sei, ihre Freunde grüßen und besonders herzlich Lascoux. Sie hat es mir noch beim Abschied wiederholt. Wir haben von den Impressionisten in der Musik gesprochen. Was muß ich nicht alles für absurdes Zeug gesagt haben! Schließlich war mir kochend heiß, war ich vollkommen taumlig und rot wie ein Hahn. Kurz, der Schüchterne, der loslegt, geht zu weit. Immerhin weiß ich, daß ich ihm viel Vergnügen gemacht habe, womit eigentlich, weiß ich nicht mehr. Er verabscheut die deutschen Juden und unter anderem Wolff. Er hat mich gefragt, ob man in Frankreich immer noch die »Krondiamanten« liebe. Ich habe Meyerbeer schlecht gemacht. Kurz, ich hatte genug Zeit, um alle nur denkbaren Dummheiten zu sagen. Dann sagte er plötzlich zu Herrn Schukowski: »Wenn ich mich gegen Mittag wohl fühle, kann ich Ihnen bis zu meinem Frühstück sitzen. Sie wissen, Sie müssen nachsichtig sein, ich werde aber tun, was ich kann, wenn es nicht lange dauert, wird es nicht meine Schuld sein. Herr Renoir, fragen Sie doch Herrn Schukowski, ob er einverstanden ist, daß Sie mich auch porträtieren, vorausgesetzt, daß es ihn nicht stört.« Schukowski sagt: »Aber wieso! Lieber Meister, ich wollte Sie gerade darum bitten« usw. usw. »Wie wollen Sie es machen?« Ich sage:

»En face.« Er sagt zu mir: »Das trifft sich gut, ich werde mit dem Rücken gegen Sie stehen, denn ich habe eine vollkommen fertige Komposition.« Da sagt Wagner zu ihm: »Sie werden mich malen, indem Sie Frankreich den Rücken kehren und Herr Renoir wird mich von der andern Seite machen. Ah! Ah! Oh! . . .«

Am nächsten Tag war ich mittags dort. Das übrige wissen Sie. Er war sehr heiter, ich sehr nervös, und ich bedauerte, daß ich nicht Ingres bin. Kurz, ich glaube, ich habe meine Zeit gut angewandt: fünfunddreißig Minuten, das ist nicht viel, aber wenn ich vorher aufgehört hätte, wäre es sehr schön geworden, denn mein Modell verlor schließlich seine Heiterkeit ein wenig und wurde steif. Ich habe diese Änderungen zu sehr mitgemacht. Nun, Sie werden sehen.

Schließlich wollte Wagner es sehen. Er sagt: »Ah! Ah! Ich sehe aus, wie ein protestantischer Priester.« Was auch wahr ist. Kurz, ich war sehr froh, daß ich nicht allzusehr Fiasko gemacht hatte. Es ist doch eine kleine Erinnerung an diesen wundervollen Kopf.

Freundschaftliche Grüße!

Renoir.«

»AUFFORDERUNG ZUM TANZ«

EIN CARL-MARIA-VON-WEBER-FILM

Die deutsche Musik besitzt volkstümliche Gestalten, die nach dem Film, als dem volkstümlichsten Theater, verlangen. Beethoven ist eine solche Gestalt. Was Beethoven auf der Filmleinwand wirksam machen könnte, dürfte jedoch gerade das Nebensächlichste sein: sein wildflackerndes Auge, seine struppigen Haare. Der Film müßte, sollte er das Herz des einfachen Mannes gefangen nehmen, aller Voraussicht nach auf den romantischen Heros abgestimmt sein. Auch Mozart ist filmmöglich (ist auch in den ersten Jahren nach dem Kriege schauderhaft sentimental in ein Drehbuch hineingezogen worden). Die dramatischen Momente in Mozarts Leben sind: in Salzburg, da ihm der Fürstbischof wie einem Bediensteten den »Tritt in den Hintern« erteilt — diese Szene ist aber bis heute wohl noch nicht verfilmt worden! —, sodann die weltbekannte Sterbeszene: der geheimnisvolle Überbringer des Auftrags zum »Requiem«. Franz Schubert und seine »klassische« Musik ist filmisch erfaßt worden: »Leise flehen meine Lieder . . .« In diesem Film — er ist noch gar nicht so alt und erst in diesem Herbst wieder gezeigt worden — bringt Schubert seine Geige in die Pfandleihe, ein Mädel mit einem liebeweichen Herz sitzt natürlich an der Kasse usw. usw. In diesem Film war tolle Unmöglichkeit gepaart mit tränender Rührseligkeit. Schuberts geschichtliches Dasein wurde sacrileghaft umgelogen. Und doch gingen Ströme von Wirkung aus diesem unwahren Manuskript hervor. Der Film hat seine eigenen Gesetze. Alle Beteiligten, alle Darsteller müssen ausgesprochene Filmbegabungen sein. Der Film verlangt eine Vermählung des Realistischen und Unwirklichen. Die Phantasie muß unbeschränkt in ihm walten. Es muß Stimmung aus ihm fluten.

Auch *Carl Maria von Weber* — den »Freischütz«-Komponisten kennt auch das Volk mindestens der Ouvertüre nach — ist ein Filmsujet. Allererste Wichtigkeit: die Hauptrolle! Von der physisch-seelischen Gestalt hat der Manuskriptverfasser auszugehen. Carl Maria von Weber — man weiß es wohl überall — starb an der Schwindsucht. Die Erscheinung — man besehe die Bilder —: lang, hager, mit spinnenlangen Fingern (die Webersche Klavierhand, aus der der neuartige Klaviersatz »geboren« wurde),

alles andere wie ein behaglicher Konstitutionstyp, vielmehr: schizophren. Von Weber sind merkwürdige Dinge überliefert. Erstmals der Vater, der eine eigentümliche charakterliche Seite, vielleicht sogar leichtsinnig-hochstaplerische Anlagen hatte. Weiterhin Carl Maria von Weber selbst. Es wird von ihm berichtet, daß Besuche machen eine Art Krankheit von ihm war. Wo er auch auftauchte, auch später in der »Berühmtheit«, verschmähte er nicht, mit der Visitenkarte vorzusprechen. Als ob »Zeit« nichts wäre. Als ob sein Genie in dieser Breite »Beziehungen« nötig gehabt hätte. Weber huldigte, dies besagt die »Visitenkarte«, den Konversationsgepflogenheiten des einstigen Aristokraten. Und noch etwas. Carl Maria von Weber, der den deutschen Wald wie keiner in seiner Musik widerspiegelte, verfügte über einen unerhört scharfen Geist, über einen diabolischen »esprit«. Das paßt zur schizophrenen Anlage. In dieser Hinsicht gehört Weber in die Nähe E. Th. Hoffmanns. Geistsprühende Romantik ist Webers literarischer Nachlaß. Mit diesen paar Strichen ist immerhin eine Zeichnung für einen Filmentwurf gegeben. Sache des Manuskriptverfassers ist es dann, die geheimnisvoll-geniale Gestalt in einen dramatischen Aufbau hineinzustellen und einen Konflikt mit elektrischen Entladungen zu erfinden.

Nichts von alledem ist in dem neuen Film »*Aufforderung zum Tanz*« (Cicero-Produktion) enthalten. Der Verfasser des Drehbuches, *Hans Martin Cremer*, ist von einer musikhistorischen Tatsache und nicht von der Dämonie der Person ausgegangen. In Prag spielt die Handlung. Weber steht zwischen zwei Frauen, einer italienischen Primadonna, der Brunetti, einem Koloratursopran, und einem lyrisch-dramatischen, innig-deutschen Wesen, das etwa die spätere Agathe verkörpert; dieses Wesen ist die Caroline Brandt, die aber Weber erst mehrere Jahre danach heiratete. Der Konflikt zwischen deutschem und welschem Ideal also, die Spannung zwischen deutscher und welscher Kunst (über die Weber ja durch den »Freischütz« triumphierte). Wir erleben — sehr unhistorisch — in Prag alle Phasen der Entwicklung dieses grundlegenden Opernwerkes. Wir nehmen daran teil, wie die welsche Primadonna keine Intrige scheut, um den künftigen Schöpfer des »Freischütz« zu ihren Füßen zu zwingen. Hofleute, Theatervolk, ein Prager Theaterdirektor, der Intendant der königlichen Oper in Dresden wirken mit. Das ist vielleicht für eine epische Darstellung, eine Novelle ausreichend, für den Film ist es zu wenig. Kommt hinzu, daß die Figur Webers mit dem Baritonisten *Domgraf-Faßbänder* besetzt ist. Ein Pyknikertyp, behaglich-beweglich, sogar etwas rundlich und gedrungen. Weber-Domgraf-Faßbänder spielt und singt — in einem Film ungewohnt prächtig! Aber seiner Gestalt (und seiner Klavierhand) glaubt man nicht. Filmisch weitaus am besten die italienische Primadonna der *Elisa Illiard* (doch konnte man auch hier einen dunklen, südlichen Typ wünschen). Die Brandt der *Margot Koechlin* darstellerisch zu bescheiden (auch handlungsmäßig nicht lebendig genug profiliert), gesanglich jedoch ausgezeichnet. Die Musik (Bearbeiter: *Franz Grothe*) ist ausschließlich — bis auf eine italienische Einlage aus der »Angelina« von Rossini-Röhr — aus Weberschen Werken zusammengeordnet, und damit gewinnt das Unternehmen seine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Wenn auch mehr in der Art eines Kulturfilmes ist diese »Aufforderung zum Tanz« imstande, hochwertvolles Musikgut dem Volk nahezubringen. Also ein Film ohne Jazz, ohne flache Schlager! Fernerhin: die Gestalt eines deutschen Musikheros ist in diesem Film nicht verkitscht. Sie ist allerdings auch zu »nüchtern«, und daher für die Phantasie des Volkes, die »klettern« will, nicht ausreichend. Im übrigen wird immerhin ein gut Teil aus der Weberschen Biographie vorgeführt, so daß, wer noch nichts über Carl Maria von Weber weiß, an ihm Geschmack gewinnt. Aber ist da nicht besser, das Volk gleich in den »Freischütz« zu schicken?!

Alfred Burgartz

GIBT ES EINEN »DEUTSCHEN« TANZ?

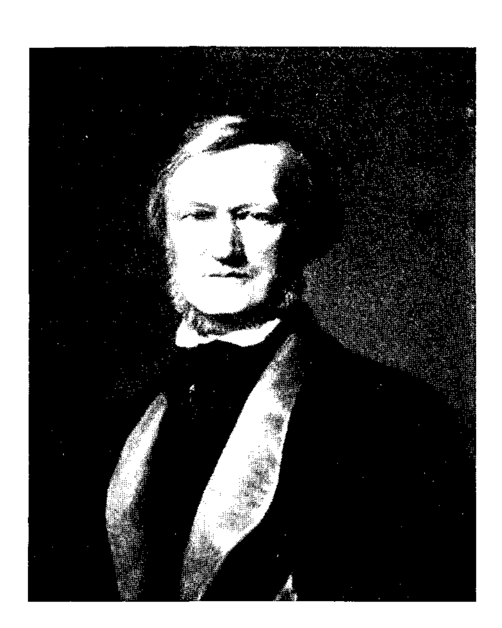
QUERSCHNITT DURCH DIE DEUTSCHEN TANZFESTSPIELE 1934.

Die kritische Bilanz der »Deutschen Tanzfestspiele 1934«, die im *Theater am Horst-Wessel-Platz* zu *Berlin* ein Massenaufgebot bekannter und unbekannter Tänzer vorführten, fordert zunächst die grundsätzliche Feststellung, daß wir heute einen deutschen Tanz als Ausdruck unseres nationalen Wesens noch nicht besitzen. Daß deutsche Künstler sich tanzenderweise betätigen, ist kein Kriterium für die Deutschheit ihres Tuns. Und es bleibt als gefährlicher Irrtum ein Satz anzuführen, der auf der Titelseite des Festprogramms steht. Dort wird nämlich behauptet, daß auch Tänze, die in fremden Volksrhythmen, der Buntheit des Orients oder anderen Stilen zu wurzeln scheinen, immer deutsche Kunst bleiben. Nein, der völkische deutsche Tanz schöpft seine Motive und seine Kraft aus dem Boden der Heimat und nicht aus der Treibhausphantasie wurzelloser Ästheten! Es muß immerhin als Symptom bezeichnet werden, daß unter den Solotänzerinnen *Niddy Impekoven* fehlte, indes bei den Gruppen die *Jutta-Klamt-Gruppe* vermißt wurde.

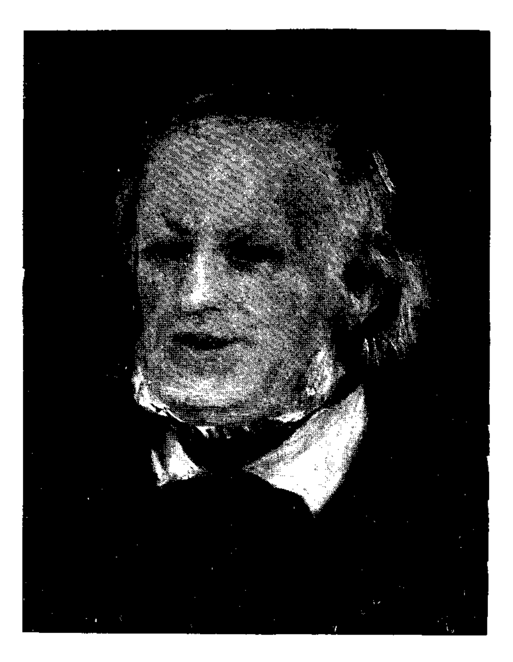
Mary Wigman hat die Erwartungen, die sich an ihre »*Frauentänze*« knüpften, nicht ganz erfüllt. Ihre Arbeit ist literarischer geworden, auf Kosten des absoluten Ausdrucks, der in der »Totenklage« fast zu plastischer Ruhe einfriert. Hochzeitlicher Reigen, Mütterlicher Tanz (Solo in orientalischem Gewande!), Totenklage, Tanz der Seherin (magisch bewegter Okkultismus!) und Hexentanz sind die Teile einer Pentalogie, die von den Erlebnissphären einer weiblichen Seele kündet. *Hans Hastings* aus der Bewegung geborene Musik ist *mehr* als bloße Folie des Tanzes. Noch stärker war das orientalische Element in der Tanzfolge »*Klänge und Gesichte*« der Münchener Tanzgruppe *Dorothee Günther* (Tanzgestaltung: *Maja Lex*; Musik: *Gunhild Keetmann*) vertreten. Das rhythmisch schwingende Bewegungsgefühl ist einfach und klar, um nicht zu sagen: primitiv, eingesetzt. Es gerät aber durch die fremdartigen Klänge der dem japanischen Gamelan-Orchester nachgeahmten, durch Portativ und Spinett umgefärbten Musikbegleitung in eine kultische Monotonie, die nur im »Schwingenden Reigen« unsere Sprache spricht. Beschwingten deutschen Tanz, überzeugend in der Raumgestaltung, zeigte die *Tanzgruppe des Badischen Staatstheaters Karlsruhe* unter Führung von *Valeria Kratina*. Fünf leuchtend blau und fünf strahlend rot gekleidete Tänzerinnen tanzten die Deutschen Tänze von Brahms in Paaren und Reihen in edler und klarer Harmonie.

Mißverstandener Theatertanz mit sterilen Revueanklängen waren die von *Rudolf v. Laban* gestellten Polovetzer Tänze von Borodin, in denen das *Ballett der Berliner Staatsoper* ungünstig herausgestellt erschien. In einem mozartischen Traumtanz und einer Goya-Studie gaben *Alice Uhlen* und *Alexander v. Swaine* eine glückliche Synthese von Ballett und Schautanz. Die Kratina-Gruppe tanzte dann noch zu der »Scarlattiana«-Musik Casellas eine witzige Komödie »Die ungeratene Tochter«. Ganz elementar schlug *Jens Keiths* mit seiner Essener Gruppe nach Schumanns »Karneval« sprühend und einfallsreich in lockerem Stegreifspiel hingelegte »*Alte Komödie*« ein. Das war blutvoller zeitgenössischer Theatertanz. In der *Staatsoper* gab es außerdem ein von Laban in fünf Bildern gedeutetes »*Dornröschen*«-Märchen (nach Musik von Johann Strauß) und die von *Lizzie Maudrik* inszenierte »*Puppenfee*« Bayerns zu sehen.

Unter den Protagonisten des Tanzes behaupteten *Gret Palucca*, *Harald Kreutzberg* und *Yvonne Georgi* (mit ihrer Gruppe aus Hannover) ihre Stellung. Über zwei Dutzend junger Nachwuchstänzer bewiesen nur, daß wirkliche Leistungen dünn gesät sind. Es hat keinen Sinn, Kabarettnummern gutgewachsener Blondinen durch Namensnennung auch nur einen Schein von Bedeutung zu geben. Ausnahmen waren *Marion Herrmann*,



Richard Wagner
Gemälde von R. von Seydlitz, München (1882)

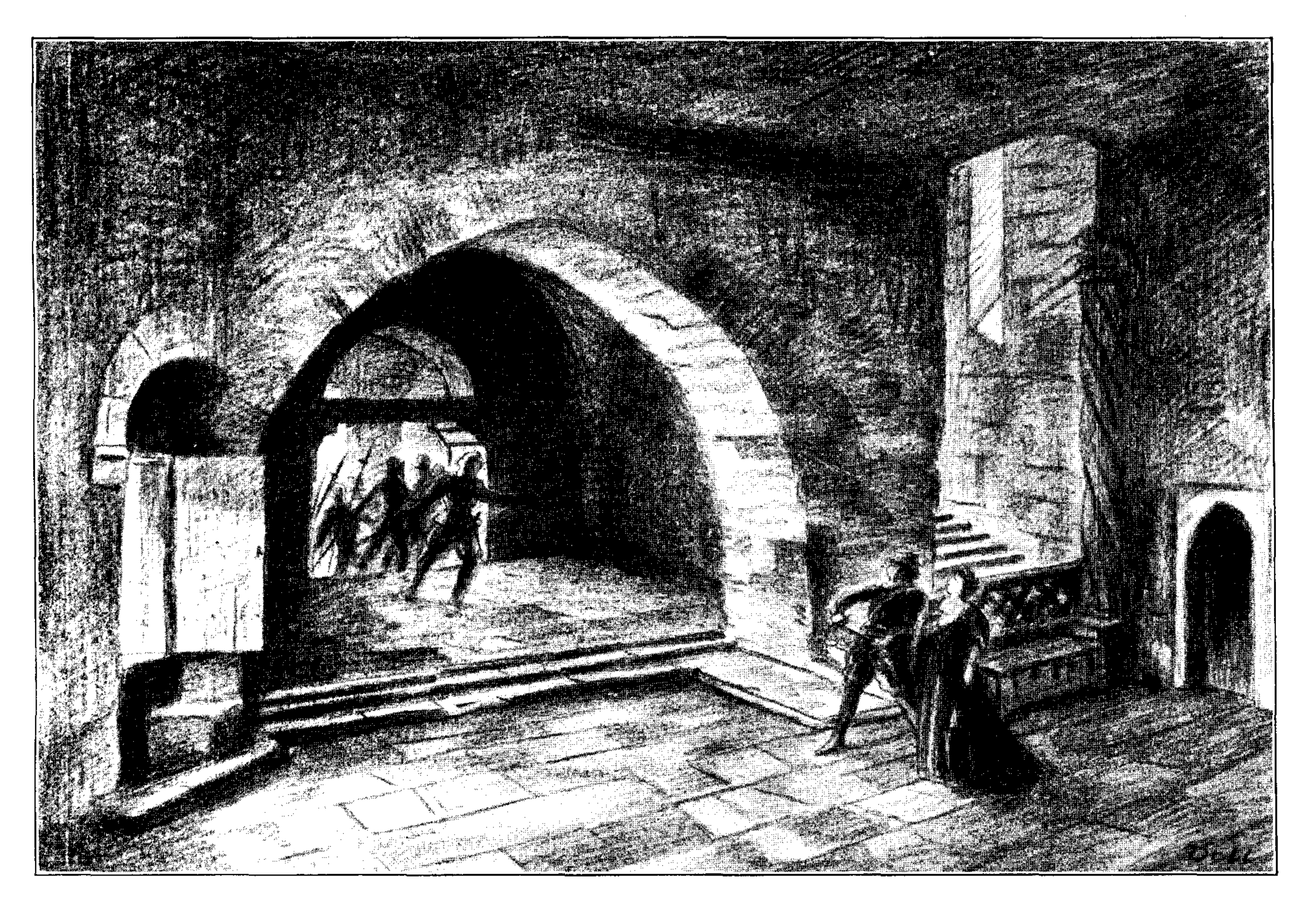


Richard Wagner
Gemälde von Auguste Renoir, Palermo (1882)



Phot. Alb. Meyer Nachf., Berlin W

Hugo Rüdel



Bühnenbild zu »Ernani«. 2. Bild.
Entwurf von Karl Doll
(Aus »Blätter der Staatsoper«, Ernani-Heft)

die ein Bachsches Largo in feierlichem Linienspiel bei vollkommener Ergänzung von Musik und Bewegung ausdeutete, die Münchnerin *Nana Kohrs* in einer hübschen Gavotte, *Erika Lindner* mit einem strahlenden »Tanz in den Morgen« und *Afrika Doering*. Auch *Karl Bergeests* etwas gewagte, jedoch allzu burleske Clownereien hatten originelles Gesicht.
Nach jedem Tanz entwickelte sich als lustiger Sport mit peinlichen Begleiterscheinungen die Beifallsmache »begeisterter« Cliquen und Claquen, die ihre Lieblinge laut beklatschten. Dieses Volkes Stimme als Maßstab für den Wert einer Leistung zu betrachten, wäre töricht! *Friedrich W. Herzog*

HAUSMUSIK, VOLKSMUSIK UND VOLKSKUNDE

»KLINGENDE AUSSTELLUNG« IN FREIBURG I. BR.

Unter den im Anschluß an den Tag der deutschen Hausmusik und später veranstalteten »Klingenden Ausstellungen« im Reich hatte die von der Ortsmusikerschaft Freiburg unter dem Protektorat des Oberbürgermeisters Dr. *Kerber* veranstaltete einen derart schlagenden Erfolg, daß zeitweise ihre Tore vor dem Zudrang geschlossen werden mußten, obwohl die Ausstellung in dem sehr geräumigen, reizenden Colombischlößchen aufgebaut war. Der Erfolg war um so erstaunlicher, als die Stadt als ausgesprochener Ruhesitz von Pensionären und Rentnern einen verhältnismäßig geringen Hundertsatz von Jugendlichen besitzt und darum in der Musikpflege wohl die Hausmusik sehr stark bevorzugt und lebhaft fördert, sonst aber mehr zu traditionsgebundenen Formen wie dem Kammerkonzert neigt. Es verlohnt sich deshalb, über die Feststellung eines sehr starken Drängens im deutschen Volke nach einem lebendigeren, mehr schöpferischen Verhältnis zur Musik durch das Selbermusizieren hinaus den Erfolg im einzelnen zu betrachten. Und da ist es wertvoll, festzustellen, daß die volks- und völkerkundliche Abteilung weitaus den stärksten Anziehungspunkt bildete. Diese von *Rudolf Sonner* aufgestellte Klingende Ausstellung von Grundformen der Musikinstrumente aus allen Kulturkreisen bedeutete etwas grundsätzlich Neues im Rahmen einer solchen Ausstellung. Sie zeigte sowohl die Herkunft unseres Instrumentariums als auch heute noch bei uns erhaltene Urformen aus zum Teil ganz anderen Kulturkreisen, Formen, zu denen der Besucher wieder eine lebendige, ja schöpferische Beziehung fand, wo er sie selbst erklingen lassen konnte. Zusammenhänge zwischen dem Brauchtum der Gegenwart und Vergangenheit ergaben sich z. B. bei der *Holzschelle* zum Grasausläuten in Tirol oder den Ratschen in der Karwoche der katholischen Kirche, die beide auf die Holzschelle der Hackbaukulturen zur Vertreibung der Unfruchtbarkeitsdämonen zurückgehen, ferner bei der um die Jahrhundertwende im Schwarzwald ausgestorbenen, heute jedoch noch in den Alpenländern und den Karpathen beim Sonnenauf- und untergang geblasenen *Rindentrompeten*, deren seitliches Blasloch auf den Olifant Rolands und damit auf die afrikanische Trompete aus einem Elefantenzahn zurückweist, dessen harte Spitze nicht durchbohrt werden konnte; oder endlich bei der algerischen *Gitarre*, die zur Fiedel des Nibelungenlieds wurde, wie überhaupt bei uns alle diesem Kulturkreis entstammenden gezupften Instrumente gestrichen oder geschlagen wurden. Diese Erkenntnisse und die Erfahrungen namentlich mit den jugendlichen Besuchern der Ausstellung bedeuten mehr als nur historisches Interesse. Sie weisen auf eine Entwicklung in den Beziehungen zur Klangwelt der Instrumente innerhalb der geistigen Entwicklung des Menschen, die etwa der Entwicklung der Instrumente selbst gleichlaufen mag. Diese geht von ein-

fachen, urhaften Formen aus und findet von dort in der Entwicklung, der langsamen Eroberung des musikalischen Kulturgutes ihren Ausdruck in später nie mehr erreichter Erlebnistiefe. Dies hat sich auch beim übrigen, ständig vorgeführten Instrumentarium der ganzen Volks- und Hausmusik in der Ausstellung gezeigt, dessen Bau und Klangwelt jeder selbst kennenlernen konnte, da man grundsätzlich vom System des Museums mit Glaskästen abgekommen war und das Instrumentarium mit einer Bilderreihe aus der Musikpflege vergangener Jahrhunderte illustrierte, ferner auch in einer Vielzahl von Schüleraufführungen, an denen sich die gesamte Musiklehrerschaft beteiligte und damit für sich ebenso erfolgreich warb wie durch Abgabe einer unentgeltlichen Unterrichtsstunde an jeden Besucher und durch musikalische Begabungsprüfungen. Wesentlich bei der Wirkung des Ganzen wie auch bei den vier damit verbundenen Abenden von Hausmusik aus sechs Jahrhunderten war eine trotz des Massenbesuchs streng eingehaltene Intimität. *Edmund Huber*

JULIUS WEISMANNS D-MOLL-SINFONIE

URAUFFÜHRUNG IN FREIBURG I. BR.

Vor zehn Jahren schrieb der Hauptschriftleitei dieser Zeitschrift, Friedrich W. Herzog, im Deutschen Musikjahrbuch in einem grundsätzlichen Aufsatz zum Schaffen *Julius Weismanns* folgenden Satz: »Die Sehnsucht unserer Zeit strebt nach starker gesunder Kunst, die mit einfachen Augen in die Welt schaut und doch Tiefen aufreißt. Ihr letzter Sinn ist nicht Form, sondern Gehalt, und ihr Gehalt ist nicht ethische Phrase, sondern ethische Tat.«

Die Forderung, die hier einmal gestellt wurde, könnte in unseren Tagen ausgesprochen sein. Julius Weismann hat sie in seinem neuesten Werk, in seiner *d-moll-Sinfonie op. 116*, verwirklicht. Der Schwerpunkt des musikalischen Schaffens dieses fruchtbaren süddeutschen Komponisten liegt im Kammermusikalischen. In seiner Musik singt die Natur ihr Lied. Wenn er, ein Wanderer in den heimatlichen Schwarzwaldbergen, sich den Offenbarungen der Welt öffnet, so übersetzt er die Eindrücke und inneren Gesichte in die Dimension des Klanges. Mit anderen Worten, die Musik wird für Julius Weismann zu einer Offenbarung der Weisheit, nicht mehr allerdings in dem intimen Verbande mit der Philosophie und deren Spekulationen, wie etwa die Musik des Mittelalters, sondern, um mit Schopenhauer zu reden, zu einer „unmittelbaren Objektivation und Abbild des ganzen Willens«. Seine Stimmungsskala durchläuft alle Etappen menschlichen Fühlens, von der zartesten Lyrik bis zur grollenden Dämonie.

Das von Generalmusikdirektor *Franz Konwitschny* uraufgeführte neue Werk setzt sich aus vier Sätzen zusammen, die einen fast nordisch schwerblütigen Charakter haben, deren Grundstimmung allerdings zuweilen von südlich leuchtenden Glanzlichtern aufgehellt ist. Aus dem breit angelegten Thema des Anfangs des ersten Satzes entwickelt sich ein groß angelegter polyphon geführter Stimmenkomplex. Von echt alemannischer grüblerischer Innigkeit ist der dritte, Largo überschriebene Satz. In den beiden übrigen Sätzen herrscht eine verhaltene Spielfreudigkeit vor. Der formalen Struktur nach ist diese neue Sinfonie Weismanns von konzentrierter Logik und hält sich an den Kanon der klassischen Tektonik. Die Ausdrucksgehalte sind reich an Vielfalt und verzichten auf jedes theatralische Pathos und alle gemachten billigen Äußerlichkeiten. Diese Sinfonie, ein von echt deutschem Geist getragenes Werk, rechtfertigt allein schon den Entschluß der NS.-Kulturgemeinde, gerade diesem Komponisten den Auftrag zur Schaffung einer neuen Musik zu Shakespeares »Sommernachtstraum« zu erteilen. Das bald

kraftvoll drängende, bald versonnen dahinfließende Melos der Sinfonie stellt den Interpreten vor gewaltige Aufgaben und verlangt von ihm ein starkes Einfühlungsvermögen. Franz Konwitschny meisterte den vielstimmigen Monumentalbau und führte Musiker und Hörer hin zu den unmittelbaren Wesensgehalten. Der Dirigent gab uns einen Begriff von vollendeter Spielkultur, die ihm und dem Komponisten glanzvollen Beifall einbrachte.
Mit besonderer Spannung sah man der Uraufführung der *Arietta für Gesang, Flöte und Klavier* von Julius Weismann entgegen. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn wir betonen, daß die stärksten Eindrücke von diesem liebenswürdigen Werk ausgingen. Das sichere kompositorische Können Weismanns erzwang sich auch hier wieder lebendigsten Widerhall, so daß das Werk wiederholt werden mußte. *Rudolf Sonner*

MUSIKARBEIT IN KÖNIGSBERG I. PR.

Im Königsberger Musikleben dominiert die Oper. Zwar stehen die Konzerte zahlenmäßig gegenüber den früheren Jahren nicht zurück, aber sie beschränken sich auf altbewährte Programme und die gut eingeführten Solisten. Der Aufführung neuer Musik wird beinahe allzu ängstlich aus dem Wege gegangen. Die wilden und urteilslosen Experimente des Herrn Dr. h. c. (!) *Hermann Scherchen* haben die Königsberger auf Jahre hinaus mißtrauisch gemacht und sich so der wünschenswerten fortschrittlichen und jugendlichen Haltung in der Musik hemmend entgegengestellt.
Die vom Reichssender Königsberg mit dem Orchester des Königsberger Opernhauses veranstalteten öffentlichen *Sinfoniekonzerte* werden zum Teil von dem musikalischen Leiter des Rundfunks, *Erich Seidler*, zum anderen Teile von Gastdirigenten dirigiert. Erich Seidler steht mit fünf Konzerten an der Spitze; *Schneevoigt*, *Knappertsbusch* und *Schuricht* sind die Dirigenten der restlichen drei Sinfoniekonzerte. Als einzige Uraufführung war das Weihnachtsmysterium »*Die Nacht zu Bethlehem*« des Königsberger Komponisten *Otto Besch* angesetzt. Das 5. Konzert bringt einen Abend heiterer Musik »Von Strauß bis Künneke«. Ob man bei der Zusammenstellung volkstümlicher Programme so weit gehen muß, bleibe dahingestellt. Das Eindringen selbst guter Unterhaltungsmusik in die traditionelle Reihe der »Königsberger Sinfoniekonzerte« hat im gesamten deutschen Theaterleben einen Parallelfall in dem Verhältnis Oper — Operette. Wenn sich für die Sinfoniekonzerte dieselbe Freizügigkeit einbürgert, so sind die Folgen nicht abzusehen. Vielleicht hätte man besser daran getan, ein solches Konzert außerhalb der Sinfoniekonzerte zu veranstalten, denn — nomen est omen!
Die von der Musikalienhandlung Jüterbock veranstalteten Solistenkonzerte (Königsberger Künstlerkonzerte) brachten bisher *Schlusnus*, *Edwin Fischer* (dessen gewaltsames Spiel diesmal recht unpianistisch wirkte) und *Poldi Mildner* nach Königsberg. — Die Zahl der Chor- und Kirchenkonzerte ist stark zurückgegangen.
Das Königsberger Opernhaus verfügt über vortreffliche Gesangssolisten, denen die Dirigenten (der sehr begabte, aber noch nicht sehr erfahrene *Bernhard Conz* und der unbeständige *Ewald Lindemann*) nicht immer ganz gewachsen sind. Unter der Spielleitung des Intendanten *Edgar Klitsch*, bzw. des Regisseurs Dr. *Fritz Schröder* gab es gutgelungene Aufführungen der »Meistersinger von Nürnberg«, »König für einen Tag«, »Madame Butterfly«, »Salome«, »Fidelio«, »Tristan«, »*Schmied von Marienburg*« von Siegfried Wagner (in Anwesenheit von Frau Winifred Wagner) und die »Lustigen Weiber«. Die beiden letzten Werke erklangen in der *Festwoche*, die das Königsberger Opernhaus anläßlich seines 125jährigen Bestehens vom 2. bis zum 9. Dezember veranstaltete und zu deren Einleitung Staatssekretär *Funk* und Ministerialrat *Laubinger* Reden hielten.

Gleichsam als Geburtstagsgeschenk wurde die Genehmigung einer jährlichen Subvention von 100 000 RM. durch das Propagandaministerium bekannt, die es ermöglicht, Jahresverträge abzuschließen. So wird es eher gelingen, die Spitzenkräfte an Königsberg zu fesseln, von denen nur die Namen *Rita Weise*, *Carin Carlsson*, *Josef Hermann* und *Sigmund Roth* genannt seien. Uraufführungen sind nicht geplant. Hat die Oper auch noch nicht die Lebendigkeit der Ära Schüler — Humperdinck — Jacobs und des verstorbenen Werner Ladwig erreicht, so hat sie doch gegenüber dem Vorjahre erheblich an Qualität gewonnen. Für die Operette gelten dieselben Schwierigkeiten wie für alle deutschen Theater. *Herbert Sielmann*

MUSIKLEBEN IM RUHRGEBIET

SINFONIEKONZERT

Die Darstellung *Bruckner*scher Sinfonik ist einer der eindeutigsten Maßstäbe für die großformale Gestaltungsgabe eines Dirigenten, für seine Fähigkeit, jeden klanglichen Einzelmoment mit dem Sinn des Ganzen zu durchwirken. Mit ausgesprochenen Bruckner-Dirigenten ist das Ruhrgebiet nicht gesegnet, jedoch mit Musikern, die sich in persönlicher Art beachtlich mit den hier beschlossenen Darstellungsproblemen auseinandersetzen. Dabei führt der von *Otto Volkmann* (Duisburg) mit einer Interpretation der Siebenten begangene Weg, durch eine alles klangliche Füllwerk zurückdrängende betont klare Zeichnung die Lineatur zu enthüllen, weniger zum eigentlich Brucknerischen als eine Wiedergabe der Fünften durch *Johannes Schüler* (Essen), die den Geist der Gesamtgestalt trotz aller klangsinnlichen Detailausfeilung stärker erspüren ließ. Auch die *Mozart*-Interpretation Schülers ist von hier aus bestimmt: die g-moll-Sinfonie ersteht unter ihm dramatisch erwärmter und in diesem Sinne »sinfonischer« als etwa die Jupitersinfonie bei dem kühler, weniger klangfreudig darstellenden *Leopold Reichwein* (Bochum). — In Bochum wie in Essen war *Georg Kulenkampff* zu Gast; der geistigen Eleganz und vornehmen Kultur seines Vortrags kommt das heitere Formspiel der Mozartschen Violinkonzerte, von denen er in Essen das zweite in D-dur bot, wie auch die edle Melodik der Follia *Corellis* mehr entgegen, als das Violinkonzert von *Johannes Brahms*, das er in Bochum spielte. Als ein Brahms-Ausdeuter, der im spröden Klangbild den innerlichen Ernst und den herben Gehalt vollends erfaßt, erwies sich *Winfried Wolf*, der in *Oberhausen* das d-moll-Klavierkonzert kraftvoll-urwüchsig musizierte. Der Oberhausener Musikdirektor *Werner Trenkner*, der seine Wirkensstätte im nächsten Jahr verlassen will, hatte eines der von ihm geleiteten Musikvereinskonzerte *Richard Wetz* gewidmet. Drei der viel zu sehr vernachlässigten Werke aus dem reichen Schaffen dieses spezifisch deutschen Musikers: die Kleist-Ouvertüre, das h-moll-Violinkonzert (von Prof. *Reitz* gespielt) und die B-dur-Sinfonie (von Wetz selbst dirigiert) gaben wertvollen Aufschluß über den aus der Bruckner-Brahms-Tradition organisch erwachsenen, zu persönlicher Verinnerlichung drängenden Stil des jetzt 60jährigen Meisters. Zu den *Richard-Strauß*-Feiern des Jahres steuerte auch *Hermann Meißner* in Mülheim-Ruhr eine würdige Ehrung bei mit der von *Meta Hagedorn* virtuos gespielten Burleske und einer plastischen Gestaltung des »Don Juan«. Im gleichen Konzert erklang auch das selten aufgeführte Es-dur-Doppelkonzert von *Mozart*, das in der Wiedergabe durch die Hagedorn und *Irma Zucca-Sehlbach* trotz der Verschiedenheit der pianistischen Temperamente zu einheitlicher Wirkung geriet. — Ein Abend mit wenig gehörten Werken deutscher Romantiker ist *Leopold Reichwein* (Bochum) zu danken; die »kleine« C-dur-Sinfonie *Schuberts* und *Schumanns* Frühlingssinfonie verbanden sich mit einem der

kaum sonst aufgeführten Klavierkonzerte *Webers* (von *Friedrich Wührer* pianistisch überlegen gestaltet) zu einem fesselnden Bild unbekannter frühromantischer Musik.

CHORKONZERT

Es darf als wichtiges und begrüßenswertes Symptom der Zeit gelten, daß das Sinfoniekonzert sich immer mehr mit chorischem Musizieren durchsetzt. Gegenüber dem Instrumentalen, das seinem Prinzip nach stets stärker zum Konzerthaft-Virtuosen hindrängt, wohnt dem Vokalen von vornherein ein stärkeres gemeinschaftsbildendes Element inne. Am ausgesprochensten kommen diese neuen Tendenzen in *Mülheim* zur Geltung, wo als ausgezeichneter Chordirigent *Hermann Meißner* und als Komponist der »Chorgemeinschaften« *Ludwig Weber* wirken. Hier wird an der Lösung des Problems des »Konzerts« und des »Konzertsaals« unermüdlich und fruchtbar gearbeitet. Die Erhebung des Sinfoniekonzerts zur kultischen Feier, die die »Chorgemeinschafts«-Werke inaugurieren, wurde in anderer Form, aber dem Prinzip nach in gleicher Weise erreicht durch eine Aufführung des »*Christgeburt-Spiels*« von Ludwig Weber im dritten Hauptkonzert. Sprechchor, Singechor und Bewegungschor hatten sich hier zu einer besonders im Musikalischen eindringlichen Gemeinschaftsleistung zusammengefunden. Daß auch über die »singende Stadt« Mülheim hinaus die ethische Idee Webers weiterhin ihre Wirkung übt, erwies ein Ludwig-Weber-Abend in *Bochum*, an dem, unter begeisterter Anteilnahme des Publikums eine Reihe von Chören und die ersten beiden Chorgemeinschafts-Werke unter *Paul Folges* Leitung aufgeführt wurden. Das neuere große Konzert-Chorwerk kam in Bochum unter *Leopold Reichwein* zu schöner Geltung mit dem »Deutschen Heldenrequiem« *Gottfried Müllers* und einer etwas verspätet wirkenden Aufführung von *Heinrich Zöllners* Männerchorwerk »Die Hunnenschlacht« unter *Rudolf Hoffmanns* Leitung. Zur westdeutschen Erstaufführung gelangte in *Duisburg* unter *Otto Volkmanns* Direktion die Marienkantate von *Paul Graener*, wertvoll eingeleitet durch *Corellis* Weihnachtskonzert und *Mozarts* Sopranmotette »Exsultate« (Hilde Wesselmann). Graeners flüssiger Chorsatz, der klangfreudige Orchesterpart und die melodisch sinnfälligen Soli lassen sein in liedhaften Formen lyrisch sich ausbreitendes Werk als eine gediegene Weihnachtsmusik von schöner Stimmung erscheinen. — Im Rahmen eines Chorkonzerts in *Oberhausen* machte *Werner Trenkner* den Versuch, den musikalischen Reichtum von *Webers* »*Euryanthe*« für unsere Zeit lebendig zurückzugewinnen. Dabei erwies sich das Werk dramatischer, als man es nach den Schicksalen seines Bühnenlebens annehmen mochte. Nur eine Aufführung von höchster Intensität der rein musikalischen Wirkung hätte daher das Experiment der oratorienmäßigen Wiedergabe rechtfertigen können.

KAMMERMUSIKKONZERT

In einer Zeit, die eine lebendige Volksmusikkultur auf dem im kleinen Kreis des häuslichen Musizierens zu bereitenden Boden aufbauen will, muß die ungenügende Pflege, die in den Städten des Ruhrgebiets das Kammermusikkonzert als idealer Ansporn der Hausmusik erfährt, bedenklich stimmen. Wie stark das Bedürfnis nach dieser Kunst im Publikum heute besteht, dafür sprach die lebhafte Anteilnahme, die in *Essen* ein von *Schüler* dirigiertes Kammerorchesterkonzert mit barocker und frühklassischer Musik fand. In *Mülheim* spielte das »Münchener Trio für alte Musik« ein schön gewähltes Programm aus barocker Kammermusik in stilvoller Formung. Deutsche Quartettkunst kam in *Essen* durch das *Havemann-Quartett* (mit Werken von Beethoven, Reger und Schillings), in *Duisburg* durch das *Wendling-Quartett* (mit Haydn, Beethoven und Schumann) zu eindringlicher Wirkung. Amalie *Merz-Tunner* vermittelte in Duisburg deutsche Liedkunst von Beethoven, Schubert, Schumann und Wolf in überlegener, beseelter Gestaltung.

Wolfgang Steinecke

AUS DEM HAMBURGER KONZERTLEBEN

Im Konzertleben ist naturgemäß der diesjährige Winter immer noch stark von Umschichtungen, von neuen organisatorischen Bildungen in Ziel und Inhalt der Konzerte und Konzertprogramme beherrscht. In den großen philharmonischen Konzerten, deren Generalproben Erwerbslosen unentgeltlich zur Verfügung stehen, ist bereits eine andere Zusammensetzung des Zuhörerkreises als früher zu bemerken. Leider sind die volkstümlichen Konzerte der Philharmonie, die wieder *Richard Richter* leitet und die in diesem Winter bei der Neuordnung der staatlichen Musikpflege ihre besonderen, teilweise erweiterten Aufgaben zu erfüllen haben, bisher, allerdings auch bedingt durch Umbauarbeiten in der Musikhalle, noch nicht recht zur Entwicklung gekommen. *Eugen Jochum* brachte in der ersten Hälfte der philharmonischen Konzerte, die er leitet, als Eröffnung Bruckner und Hindemith (!), einen Abend mit ausländischer, slawischer Musik (als Erstaufführung die Tanzsuite von Bartok), in den folgenden Konzerten Standwerke der klassischen Literatur mit zugkräftigen Solisten (*Maria Müller, Walter Gieseking, Edwin Fischer, Cecilia Hansen*), Regers »Sinfonischen Prolog«. Das erste der Volkskonzerte, die zwar vom philharmonischen Orchester ausgeführt werden, aber ihre eigene Organisation haben, leitete *Hans Swarowsky*, der Kapellmeister der Staatsoper. Mit der Singakademie, deren Chordirektor jetzt Dr. *Hans Hoffmann* ist, wurde das »Deutsche Requiem« von Brahms, seit Jahren kostbarer und repräsentativer Besitz der einheimischen Musikpflege, unter der neuen Leitung Hoffmanns und mit dem neuen Staatsorchester aufgeführt. Die geistige Substanz des Werkes war verständnisvoll erfaßt, die Chorleistung sauber; Einzelheiten, die noch nicht letzte Ausgewogenheit hatten (z. B. der Aufbau der großen D-dur-Chorfuge), werden sich noch, auf dem vorhandenen Fundament, festigen und abrunden. Als Nachfolger von *Eugen Pabst* hat Dr. Hoffmann auch die Leitung des Hamburger Lehrergesangvereins übernommen. Daß er den zeitkünstlerischen Fragen, die heute im Chorgesang der Beachtung bedürfen, Rechnung trägt und in der Gestaltung der Programme das frühere Schema des Männerchorgesanges fernhält, erwies das erste Hauptkonzert, das erstmalig in der Kirche stattfand und nur *geistliche* Musik, alte und neue Chöre (Praetorius, Gallus, Gumpelzhaimer, *Hugo Distler, Hubert Pfeiffer* usw.) brachte. Aus Gründen, die wohl mehr organisatorischer Natur (als künstlerisch bedingt und wirklich notwendig sind), hat der Lehrergesangverein jettz auch Damen in seine Reihen aufgenommen. Damit konnte die Qualität der Männerstimmen auch für gemischte Chöre eingesetzt werden. Zu einer Bach-Gemeinschaft haben sich kirchenmusikalische Kräfte Hamburgs und Altonas (*Manfred Mentzel* und *Kurt Pickert*) zusammengeschlossen, die J. S. Bach und seinen künstlerischen Umkreis pflegen sollen, zu Bedingungen, die es wirklich jedem Volksgenossen ermöglichen, Mitglied zu werden. In Kammerbesetzung, bot eine Wiedergabe der h-moll-Messe, an die man sich bereits herangewagt hat, recht gute Eindrücke. In Altona hat *Willi Hammer* die Konzerte der Städtischen Musikpflege erfolgreich — gerade Altona bietet seiner Struktur nach günstige Möglichkeiten — nach zeitkünstlerischen Gesichtspunkten ausgebaut. Das »Volkslied in der deutschen Geschichte« (nur stofflich für einen Abend zu weit in der Perspektive angelegt), ein Sinfoniekonzert Mozart — Haydn — Beethoven, Kammermusikabende des *Schmalmack*-Quartetts in der Heiligen-Geist-Kapelle — alle diese Veranstaltungen waren so angelegt, daß sie breitere Hörerkreise erfassen können, daß sie bildenden und künstlerischen Wert in sich vereinen. In dem städtischen a-cappella-Chor, der kleine, solistisch ausgewählte Besetzung besitzt, hat Willi Hammer überdies einen sehr leistungsfähigen Klangkörper geschaffen.

Von weiteren Chören Hamburgs seien noch der Volkschor Barmbeck (Leitung *Heinz*

Hamm), der einen großen Balladenabend gab, der Hamburger Volkschor (Leitung *Gustav Kolbe*) genannt, der mit einem guten Programm, einem Chorliederabend (nur in den gern gesungenen Volksliederbearbeitungen sollte man noch kritischer vorgehen) hervortrat. Die Volksmusikschule wies, in intimeren Veranstaltungen, »Hörstunden« genannt, zugleich auch Werbestunden für das Institut, Ergebnisse ihrer Arbeit vor (Musik auf Blockflöten, Vorführung nach altem Vorbild neugebauter Hausmusikinstrumente durch Peter Harlau). Auch in den Ortsgruppen der NSDAP. hörte man manchen beachtenswerten Abend, so z. B. in der Ortsgruppe Fuhlsbüttel, die in einer öffentlichen Versammlung das Niederdeutsche Kammerorchester mit instruktivem Programm konzertieren ließ, oder in der NSDAP. Hoheluft, so unter der Chorleitung von *Adolf Detel* dreiteilige größere Werke, darunter die neue Saar-Kantate von *Hermann Erdlen* (Hamburg) zur Erst- oder Uraufführung kamen. Auch an der Peripherie Hamburgs sind manche neue Antriebskräfte im Gange, die Erwähnung verdienen können. In Harburg-Wilhelmsburg werden auf der einen Seite die städtischen Konzerte, in der vor einigen Jahren erbauten, für die Stadt und ihre Musikpflege sehr repräsentativen großen Stadthalle, fortgesetzt (in diesem Jahr mehr mit Solisten- und Kammermusikprogrammen als mit Orchesterkonzerten); aber auch das Stadttheater, an dem jetzt Kammersänger *Richard Schubert* als Oberspielleiter der Opernaufführungen wirkt, bemüht sich, einen guten Opernspielplan zu pflegen, bisher am erfolgreichsten mit Smetanas »Verkaufter Braut«. In der Christuskirche Othmarschen bringt Organist *Curt Sonnenschmidt* die Choralbearbeitungen Bachs, die den Hörern einen Einblick, gegliedert unter dem Gesichtspunkt von Reformation, Advent, Weihnachten, Passion und Ostern, in den großartigen Mikrokosmos dieser religiösen Musik geben wollen. Der Richard-Wagner-Verein, jetzt von Richard Richter sachgemäß geleitet, widmet seit Jahren einen Abend den einheimischen Komponisten. Daß es nicht an Stoff mangelt, bewies der jüngste Abend, der, größtenteils in Manuskripten, auch etwas wie einen Querschnitt der Generationen und Ausdrucksformen ergab, in denen zugleich vielfach norddeutsche oder niederelbische Atmosphäre aufgefangen ist. Am meisten bei *Heinrich Schamer* (Bläserquintett op. 57); noch impressionistisch durchwirkte, aber schon nordisch aufgehelltere, entspanntere Musik fand man in den Violoncellostücken von *Gerhard Maaß*, ehrlich und sauber empfundene Nachromantik in der Violinsonate von *Theodor Kaufmann*. Lieder von *Max Krohn, W. A. Lorenz,* virtuos bewegliche Kleinigkeiten für Flöte und Klavier von *Alex Grimpe*, zwei Bläser-Kammermusikwerke von *Hermann Erdlen* (ein Scherzo und Frühlingsliedvariationen) ergänzten das Bild.
Die Tagung der Reichsmusikkammer im Gebiet Nordmark konnte auch hier, in unmittelbarer praktischer und ideeller Fühlungnahme mit der Zentralleitung, Fragen und spezielle Aufgaben der Landesgebiete erfreulich klären und fördern.

Max Broesike-Schoen

EINE JOHANN-STRAUSS-OPERETTE?

Um jeden Irrtum auszuschalten sei vorweg bemerkt, daß es sich bei der »*Tänzerin Fanny Eissler*« nicht um eine Originaloperette von *Johann Strauss* handelt, sondern um die Verwertung seines bisher gesperrten Nachlasses zur musikalischen Auffüllung eines vom *Deutschen Theater* zu Berlin in Auftrag gegebenen Librettos von Dr. *Hans Adler* (?), der mit handwerklicher Routine eine zwar unhistorische, aber in den Anfängen wirksame historische Handlungsfolie schrieb. Die Tänzerin Fanny Elßler, der das vormärzliche Wien des österreichischen Kaiserhofes zu Füßen lag, wird zu einer Metternichschen Kabale gegen den Herzog von Reichstadt vorgeschoben. Die Intrige platzt aber zu früh. Eine rührselige Liebesgeschichte wird gleichzeitig abgebrochen und im Finale, das

vollends schwach und schablonenhaft geraten ist, verzichtet die »göttliche Fanny« auf ihr persönliches Glück, um ihrem tänzerischen Ehrgeiz den letzten Stachel geben zu können. Aus den Skizzen und Entwürfen haben *Oskar Stalla* (»musikalische Bühnenbearbeitung«) und *Alois Melichar* (»Einrichtung«) ihre Arbeit kompiliert. Nicht alles klingt nach Johann Strauß. Zwischen seinem Tod und unseren Tagen liegt der katastrophale Niedergang der Tanzoperette, die die Bearbeiter offenbar stärker beeindruckt hat, als der Respekt vor dem Original, ohne dessen Kenntnis ein solcher Einwand naturgemäß nur aus dem stilkritischen Instinkt erhoben werden kann. Zwei Walzer, »Alle Frauen träumen« und »Draußen in Sievering«, scheinen noch am ehesten vom Geist ihres Schöpfers erfüllt, mag auch hier das »Gefühl« dicker fließen, als in seinen bekannten Operetten.

Käthe Dorsch in der Titelpartie fegte mit einer liebenswürdigen Geste alle Bedenken beiseite, um in ihrer strahlenden Weiblichkeit und temperamentvollen Beschwingtheit ein Wunder von Grazie und Wärme triumphieren zu lassen. Ihrer bezaubernden Persönlichkeit und der straffen Regie von Heinz Hilpert war der einmütige Publikumserfolg der Operette zu danken, die als »Nachlaß-Operette von Johann Strauß« fehlangezeigt ist.

Friedrich W. Herzog

ESTNISCHE KOMPONISTEN

Von OTTO GREIFFENHAGEN-REVAL

Der Entwicklung des estnischen Musiklebens nachzugehen, dürfte im Augenblick, da die Völker des Nordens seit etwa 15 Jahren politisch ihre eigenen Wege beschritten haben, ein besonderes Interesse haben.

Von allen Künsten ist im estnischen Volk die Musik weitaus am frühesten und sorgfältigsten gepflegt. Sie wurzelt in der *kirchlichen* Musik. Durch *deutsche* Geistliche und Lehrer wurden die Grundlagen gelegt; besonders spürbar, was die Entwicklung von Kirchenchören und Pflege des Orgelspiels betrifft, seit Mitte des vorigen Jahrhunderts, als auf dem Lande Kirchenchöre gegründet, in den Städten estnische Musiker an der Orgel wie im Orchester im wesentlichen an die von Deutschen geleiteten Vereinigungen Anschluß fanden. Als zu Ende des 19. Jahrhunderts nationalestnische Bestrebungen unter russischer Herrschaft rege wurden, äußerten sie sich hauptsächlich in zwei Richtungen: in den Veranstaltungen von *Sängerfesten*, bei denen sehr wesentlich auch politische Fragen beraten wurden, und im Sammeln von *Volksweisen* namentlich durch estnische Pastoren und Studenten. Die letztere Arbeit hat zu sehr umfangreichen Sammlungen geführt, an denen Musik und Literatur gleicherweise beteiligt sind, aber auch zu einem Schatz von Volksliedern, die vielfach als Chorlieder bearbeitet wurden. Die Zentren dieser Sammelarbeiten lagen in den beiden größten Städten des Landes, *Reval* und *Dorpat*. Ihre *musikalische Ausbildung* suchten indessen die musikbegabten Esten mit Vorliebe außerhalb der engeren Heimat, und zwar ganz speziell in *St. Petersburg*.

Die Selbständigkeitsbestrebungen der Esten hatten noch kurz vor dem Kriege in der Einweihung des großen *Theater- und Musikhauses* des estnischen Vereins *»Estonia«* in Reval ein weithin sichtbares Ziel erreicht. Schon damals gab es zwei Festkonzerte, in denen estnische, deutsche und russische Komponisten das Programm beherrschten. Die Eröffnung des *»Wanemuine«-Theaters* in *Dorpat* war zeitlich vorausgegangen.

Wenn zu Beginn der *staatlichen Selbstständigkeit* in Estland, nach 1918, wie mit einem Schlage eine Anzahl von musikalischen berufsmäßig ausgebildeten Kräften auftraten, die die Musikpflege vor allem in Reval und Dorpat in die Hand nahmen, so darf nicht außer acht gelassen werden, daß diese Kräfte bis dahin schon *außerhalb* des Landes,

in Rußland, gewirkt hatten. Estnische Orchestermusiker und Organisten waren in nicht geringer Zahl in St. Petersburg und anderwärts in Rußland tätig gewesen: meist höhere estnische Dorfschullehrer und Küster. Ihre Ausbildung hatten sie zum überwiegend großen Teil außerhalb des Landes, vor allem am *St. Petersburger Konservatorium*, erhalten, das recht eigentlich als Pflanzstätte estnischer Musiker gelten darf.

Einzelne Vorläufer der älteren Generation waren ihren eigenen Weg gegangen. So *Rudolf Tobias*, 1873 auf der Insel Dagden geboren als Sohn eines Küsters, Schüler des Organisten an der damals deutschen Domkirche in Reval, später der Kontrapunkt- und Instrumentationsklasse des St. Petersburger Konservatoriums unter Lehrern wie Homilius und Rimski-Korssakow. Er wirkte 1898—1904 als Organist an der *estnischen* Johanniskirche in St. Petersburg, später in Dorpat. 1909 brachte er in *Leipzig* sein Oratorium »Des Jona Sendung« zur Erstaufführung, siedelte dann aber nach *Berlin* über, wo er als Stellvertreter E. Humperdincks als Theorielehrer an der Hochschule in Charlottenburg, vorübergehend auch Organist an einer Vorortskirche war. Bei der Einweihung des Revaler »Estonia«-Hauses wirkte er als Dirigent eigener Werke mit. 1914 erwarb er die deutsche Staatsangehörigkeit. Er ist 1918 in Berlin gestorben — der erste estnische Musiker, der längere Zeit in Deutschland gewirkt hat. — Was sein Schaffen auszeichnet, ist die bewußte Abkehr von der bis dahin geübten »folkloristisch«-estnischen Musik der Chorlieder. Er hat nicht viel geschrieben; sein »Nachtlied« für Streichorchester hat reichen Stimmungsgehalt. — Das Andenken an Rudolf Tobias wird im estnischen Volke in hohen Ehren gehalten.

Älter noch als Tobias ist Alexander *(Sprenk-)Läte*, 1859 geboren, der schon als reifer Mann, nachdem er Organist an einer estnischen Dorfkirche gewesen war, in Dresden bei Felix *Draeseke* Komposition studierte. Er ist dann hauptsächlich in Dorpat als Organist und als Komponist von Chorliedern, in erster Linie für Männerchor, tätig gewesen. Von den jetzt noch lebenden Komponisten der alten Generation sei die jetzt siebzigjährige *Minna Hermann* erwähnt, die als erste estnische Frau auf dem Petersburger Konservatorium — vorübergehend auch in Leipzig — Orgel und Theorie studierte und vor allem als Bearbeiterin estnischer Volksweisen für Chor und Chordirigentin tätig gewesen ist.

Von *augenblicklich tätigen estnischen Tonkünstlern* ist in erster Linie zu nennen: Professor *Artur Lemba*, der als Pianist wie als Komponist wohl die vielseitigste und fruchtbarste Tätigkeit entwickelt hat. Als Sohn eines *Musikers* 1885 in Reval geboren, studierte er, unterstützt durch einen als Musikmäzen bekannten deutschen Handelsherrn in Reval, am St. Petersburger Konservatorium 1898—1908 Klavier und Komposition mit dem Erfolg, daß er den Anton Rubinstein-Preis für Klavierspiel und die große silberne Medaille für Komposition erhielt. 1908 wurde er als Klavierlehrer am selben Konservatorium angestellt und erhielt 1915 den Professortitel. Beim großen Musikfest gelegentlich der Einweihung des »Estonia«-Hauses 1913 trug er ein eigenes Klavierkonzert vor. 1920 siedelte er nach Estland (Reval) über, war vorübergehend Klavierlehrer in Helsingfors, wurde dann Professor am Revaler Konservatorium, wo er noch wirkt. — Artur Lemba wird als gediegener und feinsinniger Pianist, sowohl als Solist wie als Kammermusikspieler, geschätzt. In seiner kompositorischen Tätigkeit ist er von der St. Petersburger Schule stark beeinflußt. Das »folkloristisch«-estnische Moment tritt bei ihm nicht fühlbar in den Vordergrund. Unter seinen relativ zahlreichen Werken sind vor allem zu nennen: das erwähnte Klavierkonzert, eine Orchestersuite, ein Klaviertrio und ein Streichsextett; ferner ein graziöses »Poème d'amour« für Violine, Klaviersachen und Sololieder. Auf dem Gebiet der *Oper* hat er sich mehrfach versucht, jedoch ist die dramatische Musik kaum seine Domäne — wie ja überhaupt nicht die der nordischen Komponisten. Hier hat er estnische mythologische und volkstümliche Stoffe

(»Die Meereskönigin«, eine Episode aus dem »Kalew«-Epos) behandelt, aber auch Hauptmanns »Elga« zur Oper umgeschaffen, ohne damit durchgedrungen zu sein. — *Theodor Lemba*, ein Bruder des Vorigen, ist gleichfalls auf dem St. Petersburger Konservatorium ausgebildet worden und wirkt als Professor des Klavierspiels am Revaler Konservatorium.

Als Kompositionslehrer ist an derselben Anstalt *Artur Kapp* tätig, 1878 geboren, der am St. Petersburger Konservatorium 1898 die Orgel- und 1900 die Kompositionsklasse (Rimsky-Korssakow) beendete. Als Orgelkünstler wurde er durch Konzerte in Rußland, Finnland und Estland bekannt. 1904—1920 wirkte er als Direktor der Filiale der kaiserlich russischen Musikgesellschaft in Astrachan. 1920 kehrte er nach Estland — Reval — zurück, war zeitweilig Dirigent der Sinfoniekonzerte der »Estonia« und ist neben seinem Lehramt als Komponist tätig. Von ihm stammt das *erste estnische Oratorium*, »*Hiob*«, das ihn, wie auch seine beiden Sinfonien und eine Orchestersuite über estnische Weisen, als Tonsetzer zeigt, der schwierigen harmonischen Problemen mit Vorliebe nachgeht. Ferner sind ein Streichquintett, eine Kantate »An die Sonne« (Jugendwerk), Chöre und Lieder zu erwähnen.

Gehören alle diese Komponisten zur *älteren* Generation, so ist *Heino Eller* ein Vertreter der Jugend. Zu *Dorpat* geboren und dort tätig, war er gleichfalls Zögling des St. Petersburger Konservatoriums. Eller hat sich vorzugsweise der *sinfonischen Dichtung* zugewendet (»Sinfonische Legende«, »Stimmen der Nacht«, »Dämmerung«, ein Scherzo). In einem *Streichquartett* vertritt Eller atonale Prinzipien.

Cyrillus Kreek, geb. 1889, ehemals Schüler der Posaunen- und Kompositionsklasse am St. Petersburger Konservatorium, heute Musiklehrer in *Hapsal* (Westestland), ist der Verfasser des *ersten estnischen* »*Requiems*«.

Als augenblicklicher Leiter des Revaler Konservatoriums hat *Juhan Aawik* ein verantwortungsvolles Amt. Jetzt ein Fünfziger, hat Aawik an der St. Petersburger Alma mater nach seiner Ausbildung in der Trompetenklasse Komposition studiert und ist dann Dirigent der estnischen Orchesterkonzerte in Dorpat (»Vanemuine«), sowie Lehrer an einer Dorpater Musikschule und am dortigen Lehrerseminar gewesen. 1925 wurde er musikalischer Leiter des estnischen Vereins »Estonia«, betätigte sich auch zeitweilig als Dirigent der Revaler Sinfoniekonzerte, bis man ihn 1932 in sein gegenwärtiges Amt berief.

STUDIUM UND BERUF DES JUNGEN MUSIKWISSENSCHAFTLERS

(Abriß musikwissenschaftlicher Berufstypen und Entwurf eines Studien- und Dienstplanes für die Studierenden der Musikwissenschaft.)

»Die Kulturdenkmäler der Menschheit waren noch immer die Altäre der Besinnung auf ihre bessere Mission und höhere Würde!« Adolf Hitler

Die Heranbildung des musikalischen Nachwuchses und die Pflege unserer Musikkultur wird z. Z. vom Staate im wesentlichen an zwei Unterrichtsstätten betreut: an der Musikhochschule mit der besonderen Aufgabe, den ausübenden Künstler musikalisch-technisch zu schulen, und an der Universität, deren musikwissenschaftliche Disziplin sich zum Ziel setzt, die Musik im Rahmen geisteswissenschaftlicher Betrachtungsweise als Baustein und Glied unseres Kulturlebens zu erfassen.

Das Ringen unseres Volkes um einen neuen Aufbau seiner Kultur weist der Musikwissenschaft eine eindringliche Rolle zu; es erwächst ihr über ihre wissenschaftliche Forschungsarbeit hinaus die Aufgabe, Berufspraktiker hervorzubringen, die ihre durch wissenschaftliches Studium er-

worbene Erfahrung unmittelbar in den Dienst der Volksgemeinschaft stellen. Als neuer Typus dieser Berufstätigkeit sei in erster Linie der »Musikführer« in nationalsozialistischen Organisationen, wie Volkswohlfahrt, »Kraft durch Freude« u. ä., genannt; musik*wissenschaftliche* Ausbildung ist für ihn besonders deshalb erforderlich, weil er weniger über musikalische Virtuosität, als vielmehr über umfassende Literaturkenntnis und über die Kenntnis der geisteswissenschaftlichen Bindungen unserer Kunst wird verfügen müssen, um deutsches Musikgut aus Vergangenheit und Gegenwart bewußt zu kultureller Erziehungsarbeit am Volksganzen einzusetzen. — Ebenso sieht die junge Generation vornehmste Berufsaufgaben in der Tätigkeit des wissenschaftlich gebildeten ausübenden Musikers und des musikwissenschaftlichen Rundfunkfachmannes.
Die Durchdringung unseres gesamten Volkslebens mit der nationalsozialistischen Weltanschauung hat in der jungen Generation der Musikwissenschaft das Gefühl der Verpflichtung zu einer Auseinandersetzung mit den neuen Gegebenheiten wachgerufen; Ausdruck dieses Bedürfnisses wurde an der Universität Berlin die Fachschaftsarbeit des musikwissenschaftlichen Arbeitskreises der Deutschen Studentenschaft im Sommersemester 1934. Der Arbeitskreis führte eine Arbeitsgemeinschaft mit der Themenstellung »Die Musikwissenschaft im Aufbau der Deutschen Kultur« durch (Leitung: F. Brand); die hier gewonnenen Anregungen wurden durch den Rat der Herren Dozenten des Fachgebietes ergänzt. Der Meinungsaustausch über die vom Arbeitskreisleiter am Semesterende gegebene zusammenfassende Darstellung ergab die grundsätzliche Zustimmung der Studierenden zu den Grundanschauungen des vorliegenden Entwurfes.

Abriß der musikwissenschaftlichen Berufstypen der Zukunft:

1. *Volksmusikerziehung:*
   a) Musikreferenten und -organisatoren, Singe- und Instrumentistenleiter in Volkswohlfahrt, Freizeitorganisation, Arbeitsdienst und den weiteren Verbänden von Staat und Partei, der »Musikführer« der Zukunft.
   b) Lehrer und Fachberater an Konservatorien und Musikschulen, höheren Schulen (»Musikstudienrat«), Akademien, Volkshochschulen.
2. *Musikschriftstellerei* und -kritik in der Tages- und Fachpresse.
   Tätigkeit im Musikverlagswesen.
3. *Musikdramaturgie,* musikalische Regieführung und Fachberatung am Theater.
   Musikwissenschaftlicher Kapellmeisterassistent, Dramaturg und Pressechef an Operntheatern.
4. *Musikwissenschaft im Funk- und Filmwesen* (sowie in der Herstellung von Schallplatten und elektrischen Musikinstrumenten):
   a) Fachberater für musikalische Programmgestaltung, für Dramaturgie und Aufführungspraxis;
   b) der künstlerisch *und* technisch, geistes- und naturwissenschaftlich geschulte Musikwissenschaftler als »Tonmeister« und »Musikingenieur« (Fachmann der künstlerisch vollwertigen technischen Musikübertragung).
5. Der durch die Schule der Wissenschaft gegangene selbst *ausübende Musiker:*
   a) Kirchenmusiker (Organisten, Chorleiter);
   b) Spezialisten für »alte Musik«: Sänger und Instrumentalisten (Cembalisten, Gambisten usw.);
   c) der wissenschaftlich geschulte Orchesterleiter (»Doktor-Kapellmeister«).
6. *Musikwissenschaftliche Forschung:*
   Hochschullaufbahn an Universitäten, Musikhochschulen und -akademien und -forschungsinstituten; Verwaltungstätigkeit in Archiven, Bibliotheken und Museen. Referenten für Musik an staatlichen Stellen (Ministerien, Kulturkammern).

   Der Musikgelehrte als Kunst- und Kulturhistoriker bzw. als Akustiker.

Von weitgehender Bedeutung für die Verwirklichung der meisten angegebenen Berufsziele (soweit sie unmittelbar der Kunst und Kunstwissenschaft angehören) scheint der jungen Generation ein organischer und zweckgerichteter Ausgleich zwischen musikalischer Praxis (Instrumentenspiel, Gesang, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation, Komposition) und dem eigentlich wissenschaftlichen Studium zu sein: die Studentenschaft betrachtet das Fundament soliden »technischen« Könnens als conditio sine qua non für jede musik*wissenschaftliche* Arbeit. Sie hält es deshalb für angebracht, jedem jungen Kommilitonen die Erlangung der praktisch-technischen Reife *vor* dem Beginn unseres Universitätsstudiums oder spätestens während der ersten Semester dringendst anzuraten; sie legt weiter den größten Wert auf die auch weiterhin strenge Durchführung der von Seiten des Herrn Seminardirektors verlangten Aufnahmeprüfung in das musikhistorische Hauptseminar, die neben den grundlegenden historischen Kenntnissen die Beherrschung des musikalisch Handwerklichen am Instrument, im Gesang und in der Musiktheorie erweisen soll. Wer den Anforderungen unseres Studiums nicht zu genügen vermag, möge lieber an dieser Prüfung scheitern, als den wissenschaftlichen Seminarbetrieb, Dozenten und Komilitionen in der Arbeit zu hemmen und selbst später als halber Musikwissenschaftler leistungsunfähig bleiben[1]).
Der Leiter des Arbeitskreises möchte darüber hinaus den Vorschlag machen, daß mit Rücksicht auf die von den Herren Dozenten geleistete mühevolle Kleinarbeit in den beiden Berliner Collegia musica zwangsläufig (wenn möglich durch Fakultätsbeschluß) die Teilnahme an den beiden collegia mindestens während je eines Semesters ausnahmslos jedem Studierenden der Musikwissenschaft zur Pflicht gemacht wird. Die Studentenschaft verlangt von jedem Kameraden, der die Musik wissenschaftlich erforschen will, daß er ihr auch nach besten Kräften künstlerisch gerecht wird. Andererseits wünscht sie, daß die Herren Dozenten stets eine ihrer Bemühung entsprechende Resonanz finden und daß sie nach Möglichkeit ständig Chor, Orchester und Solisten für den Vorlesungs-, Übungs- und Seminarbetrieb zu praktischen Vorführungen und Studien am lebendigen Klangbild zur Verfügung haben.
Der Herr Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat am Ende des Sommersemesters 1934 einen Erlaß zur Neuordnung in der Studentenschaft herausgegeben; es heißt hier u. a.:

> »Der Plan soll vor allem die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Arbeit in Einklang bringen mit SA-Dienst, Arbeitsdienst, Kameradschaftserziehung, Anforderung der Korporationen, Fachschaftsarbeit und Arbeit des nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes. Es wird angestrebt, im nächsten Semester für die Studierenden eine klare Diensteinteilung zu schaffen, die vor allem den Notwendigkeiten der wissenschaftlichen Arbeit Rechnung trägt.«

Der Leiter des Musikwissenschaftlichen Arbeitskreises glaubt sich auf Grund der Ergebnisse der Fachschaftsarbeit und einer Reihe von Rücksprachen mit den Herren Dozenten in der Lage, den vorgesetzten Stellen den folgenden *Entwurf eines Studien- und Dienstplanes für das musikwissenschaftliche Studium* vorzulegen, der sich — unter Berücksichtigung der von Dozenten und Studentenschaft vertretenen Forderungen — bemüht, gleichzeitig dem Erlasse des Herrn Ministers sowie den vom Freiwilligen Arbeitsdienst (FAD), Studentenbund (NSDStB) und Studentenschaft (DSt) angebahnten Regelungen Rechnung zu tragen:
1. Nach Ablegung der Reifeprüfung an einer höheren Schule *Ableistung der Arbeitsdienstpflicht* (z. Z. ein halbes Jahr); während dieses Diensthalbjahres ist ca. vier Wochen lang schwerer Dienst zu leisten, während in der übrigen Zeit nach Möglichkeit Rücksicht auf die Sorge des Musikers um die Erhaltung der Geschmeidigkeit der Hände für das Instrumentenspiel Rücksicht zu nehmen ist. Dem künftigen Musiker und Musikwissenschaftler erwachsen jedoch im Rahmen des Arbeitsdienstes besondere Aufgaben: er soll sich hier bereits als »Musikführer« betätigen und im Gemeinschaftsmusizieren einfacher Formen (einstimmiges und leichtere mehrstimmige Volkslieder und Gesänge, Instrumentenspiel usw.) seine musikalischen Fähigkeiten erproben.

---

[1]) Der Arbeitskreis führte im So.-S. 1934 praktische Instrumentalkurse zur Weiterbildung der Studierenden durch (Leitung: Orgel: Wolfgang Auler; Clavichord und Cembalo: Carl Bittner; Klavier: Else Gohr); für die Leitung eines Kursus über Musiktheorie (Harmonielehre) stellte sich dankenswerterweise Privatdozent Dr. H. Osthoff zur Verfügung.

2. Jedem jungen Studenten der Musikwissenschaft wird empfohlen, sich *vor der Immatrikulation* oder *spätestens* während der ersten vier Studiensemester eine solide Grundlage an technischem und theoretischem Rüstzeug zu verschaffen (Instrumentenspiel und Gesang, Musiktheorie, Instrumentation, Komposition, Dirigieren; Unterrichtsstätten: Konservatorien, Musikhochschulen und -akademien; Privatmusikunterricht). Das musikwissenschaftliche Studium soll nicht als »Ersatz« für mangelndes technisches Können angesehen werden; es bedeutet der jungen Generation vielmehr die geistige Weiterbildung und wissenschaftliche Vollendung des technisch und theoretisch gereiften Musikers!

3. *Erste Studienhälfte an der Universität* (1. bis 3. bzw. 4. Semester):
   a) Einführend wissenschaftliche Vorlesungen und Übungen; Kennenlernen des Universitätsbetriebes und der Praxis des wissenschaftlichen Arbeitens; Beschäftigung mit Schwesterdisziplinen (Nebenfächern) und Erweiterung des Blickfeldes (Vorlesungen »für Hörer aller Fakultäten« usw.); Teilnahme an collegium musicum vocale und instrumentale; Weiterbildung in der Musiktheorie; Übungen im Korrepetieren u. dgl.;
   b) Wehrsportliche Ausbildung in der SA oder entsprechenden Formationen; Kameradschaftserziehung; Fachschaftsarbeit: Kulturpolitik, Herstellung von Verbindungen zur Berufspraxis, Berufsberatung, Arbeitsgemeinschaften über ausgewählte Themen.

Es wird vorgeschlagen, daß die männlichen Studierenden im Arbeitsdienst und während der wehrsportlichen Ausbildung nach Möglichkeit *Kapelldienst* machen, wobei ihnen die im Sinfonieorchester und in der Kammermusik gebräuchlichen Instrumente vorzubehalten sind; von hier aus soll dann Übernahme in das collegium musicum instrumentale erfolgen (etwa im 3. und 4. Semester). Völlige Beherrschung eines Instrumentes oder des Gesanges (Konzertreife) befreit vom Kapelldienst, jedoch besteht für technisch gereifte Streicher und Bläser die Möglichkeit des Mitspielens in den Musikstürmen der SS usw.

4. *Aufnahmeprüfung in das Musikhistorische Hauptseminar* (für Akustiker und Tonpsychologen: Praktika für Vorgeschrittene); von hier ab soll sich der Student während der *zweiten Studienhälfte* ausschließlich der *Wissenschaft* widmen, Übungen für Fortgeschrittene und Kolloquien besuchen und sich im Verlaufe weiterer 2 bis 4 Semester auf den Studienabschluß vorbereiten.

5. *Studienabschluß:* Die Arbeitskreisleitung hält es im Hinblick auf spätere Berufsmöglichkeiten für angebracht, den Studierenden die Ablegung eines *Staatsexamens* nahezulegen. (In gleichem Sinne spricht sich der Herr Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in einem Erlasse vom Juni 1934 aus.) Als Ergänzungsprüfungen zum musikwissenschaftlichen *Doktorexamen* kommen m. E. in Frage:
   a) Abschlußprüfung an einer Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik (Musikreferendarexamen), an einer Staatlichen Musikhochschule, einem Staatlichen Musiklehrerseminar oder einem Staatlichen oder (größeren) privaten Konservatorium; eine solche Prüfung wird im allgemeinen zweckmäßig *vor* Erlangung des Doktorgrades abzulegen sein.
   b) Ablegung einer »Staatsprüfung für das Lehramt an höheren Schulen« in
      I. den historisch-kulturwissenschaftlichen Fächern (Geschichte, Germanistik, Alt- oder Neuphilologie);
      II. Physik und Mathematik (für Akustiker und »Musikingenieure«);
      III. Geographie (für Musikethnologen).
   c) Theologisches Staatsexamen (für Kirchenmusiker und Kirchenmusikhistoriker).

Die junge Generation bekennt sich auch in der Musikwissenschaft zum Leistungs- und Ausleseprinzip der künftigen Hochschule Deutschlands; der vorliegende Entwurf möchte das Bestreben der Studentenschaft bezeigen, zu einer neuen Synthese zwischen künstlerischer Schulung, wissenschaftlicher Reife und dem Gefühl der unbedingten Bindung an Volk und Vaterland zu gelangen.

Siegfried Goslich,
Mitglied des musikhistorischen Hauptseminars,
Leiter des Musikwiss. Arbeitskreises an der Universität Berlin.

* MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS *

DIE MEISTERKONZERTE

Im sechsten Meisterkonzert des deutschen Rundfunks sang *Gerhard Hüsch* mit großem und nachhaltigem Erfolg Orchesterlieder von *Hans Pfitzner* und *Georg Vollerthun*. Es fällt uns hier fast schwer, die entsprechenden Worte zu finden für das, was dieser Künstler mit seiner großen Stimmkultur und vertieften Musikalität mitzuteilen hatte. Die Pfitznerschen Lieder konnten von uns bereits in einem anderen Zusammenhang gewürdigt werden. Ihnen sehr nahe steht Georg Vollerthun, der ebenfalls durch die sympathische Art seiner musikalisch-dramatischen Textbehandlung überzeugte. Die Lieder wurden vom Funkorchester des Reichssenders Köln unter Leitung *Otto Buschkötters* gut begleitet. Zwischen den Liedern beider Komponisten stand noch recht glücklich das Pfitznersche Vorspiel zu Ibsens »Fest auf Solhaug«, das — wenn wir so den Stimmungsgehalt in kürzester Form andeuten dürfen — mit seinem ausklingenden Thema b-as-ges-f-es an den letzten Satz der 6. Tschaikowskij-Sinfonie leise erinnert.

Das siebente Konzert war *Josef Pembaur* und dem Reichssender Hamburg mit dem G-dur-Klavierkonzert von Beethoven aufgegeben. Pembaur ist eine an sich sehr reife Künstlerpersönlichkeit, die aber diesen letzten Beethoven sehr stark romantisierte. Wenn wir nämlich unter Romantik den Generations- oder Epochenbegriff für das 19. Jahrhundert verstehen, so nimmt der letzte Beethoven zweifellos durch seine geniale Klangbildung und durch seine sinfonischen Formerweiterungen dem 19. Jahrhundert viele romantische Stilmerkmale voraus. Jedoch bleibt aber Beethoven in einem dabei entscheidenden Punkt der Klassiker, wo es nämlich gilt, die Strenge der klassischen Formausgeglichenheit bedingungslos zu wahren. Sein romantischer Gehalt wächst aus dieser klassischen Formauffassung, er entwächst ihr aber keineswegs, um nun etwa so die Klavierkonzertform durch rubatoartige, also tempofreie Tempo- und Taktverschiebungen zergliedern zu können. Der dirigierende Generalmusikdirektor *Eibenschütz* blieb deshalb mit gutem Grunde in den Einleitungs- und Tuttisätzen diesem klassischen Formideal treu, konnte sogar beim künstlerischen Vortrag einen Bruch zwischen zwei verschiedenartigen Beethoven-Auffassungen weitgehendst vermeiden.

Im achten Konzert hörten wir ebenfalls ein Klavierkonzert von Beethoven, und zwar op. 73 in Es-dur. Das Rundfunkorchester des Kölner Reichssenders unter Buschkötters Leitung stellte unverkennbar den festlichen und heroischen Charakter dieses Werkes glanzvoll in den Vordergrund. *Elly Ney* spielte den Solopart mit glockenhellem und musikalisch prächtigem Anschlag, der auch den mikrophonischen Klangvoraussetzungen voll und ganz genügte. Lediglich im ersten Satz unterliefen der Solistin ein paar eigenwillige Tempoverschiebungen, die jedoch den Gesamteindruck keineswegs mindern konnten.

ALLGEMEINE PROGRAMMFESTSTELLUNGEN

Die Wirkung der musikalischen Funkprogramme ist zum großen Teil von einer umfassenden, weitsichtigen und abwechslungsreichen Werkauswahl abhängig. Einige Sender veranstalteten in diesem Sinne besondere Vortragsfolgen, bei denen ausschließlich Werke anderer Musikvölker gespielt wurden. So sendete Frankfurt polnische Musik, München russische und Stuttgart nordische Musik. Stuttgart brachte ferner am Totensonntag eine ausgezeichnete Wiedergabe von Verdis Requiem. Berlin setzte seinen Bruckner-Zyklus fort, der dadurch noch besonders interessiert, als mit jeder Sinfonie auch der Gastdirigent wechselt. Von Leipzig hörten wir den musikalisch vortrefflichen *Siegfried Borries* mit dem Beethoven-Violinkonzert; desgleichen übertrug der Reichssender Leipzig die 50-Jahr-Feier des neuen Gewandhauses. Köln führte die sehr schöne Sendereihe »Musik als Bekenntnis« mit Pfitzner fort. Breslau zeigte bei der 7. Bruckner-Sinfonie, daß sein Orchester an Klangvolumen erheblich zugenommen hat. Hamburg bringt sehr viel Potpourriprogramme, die sich von der einheitlichen Linie der anderen Sender etwas abheben. Beim Königsberger Rundfunk ist hervorzuheben, daß die zeitgenössische Musik zum organischen Bestandteil des gesamten Musikprogrammes gehören.

NEUE MUSIK

Unsere Zeit läßt es nicht mehr übrig, die ausgezeichneten und von Persönlichkeiten getragenen Worte, die Rudolf Cunz der Stuttgarter Sendung »Junge deutsche Komponisten« vom 14. Dezember voranstellte, anzufordern und auszugsweise wiederzugeben.

Man sollte aber bei den betreffenden Kunstabteilungen erwägen, derartig gute Einführungen und Gedanken auch einmal auszutauschen. Sie leiteten dann über in *Windspergers* Lützow-Ouvertüre, die seinerzeit vom Frankfurter Rundfunksender urgesendetwurde und einen sehr geschlossenen Eindruck hinterließ: In der Erfindung sehr stark und bei ihrer formalen Ausgeglichenheit und musikalischen Steigerungskraft vielleicht in die Reihe der Festouvertüre Brahms' zu stellen. (Man möchte sogar beinahe behaupten, daß sie trotz aller materialen Verschiedenheit etwas von der Schwere der Brahmsschen Instrumentation besitzt.)

Bei der weiteren Fülle der vorliegenden zeitgenössischen Werke können wir leider die einzelnen Werke nicht namentlich aufführen und stilistisch gegeneinander abwägen, sondern müssen uns auf die Fragen beschränken, die in erster Linie der weiteren Entwicklungslinie zu dienen haben. Wir greifen so das Concerto grosso von *Hannemann* (Königsberg, den 5. Dezember) heraus, das ganz und gar im Stile der Händelzeit gehalten ist. Wir möchten damit zunächst keineswegs an sich etwas Negatives sagen, im Gegenteil: Wir schätzen die Kühnheit, von der dieser Stil so meisterhaft erfüllt ist, daß es ungeheuer schwer ist, ihm noch einmal künstlerisch nachzugehen und dabei das Zwingende solcher sogenannten epigonalen Kompositionseinstellung überzeugungsvoll darzustellen bzw. zu beweisen. Und von diesem Zwingenden und der damit fällig gewesenen Stilsteigerung oder Stilgleichheit konnte uns diese Komposition wenig überzeugen. Eine weitere interessante Sendung brachte uns der Reichssender Hamburg (Reichssendung vom 14. Dezember) in *Hugo Distlers* Vertonung von Schillers »Das Lied von der Glocke«. Der Komponist zeigt eine durchaus charaktervolle und ernste Musikhaltung, klangliche Merkmale sind bei ihm das Zurückgreifen auf die Kirchentonalität bei freier Bevorzugung des Dorischen und Phrygischen, ein großer Hang für Quarten- und Quintenklänge, eine Vorliebe für melodische Modulationen nach dem oberen Leitton (das Wesen des Phrygischen) und dazu vielleicht sich sehr oft wiederholende stereotype Sequenzbildungen. Wenn wir nun diese musikalische Haltung im Verhältnis zum Text Schillers betrachten, so scheint der Gehalt des Gedichtes durch diese Musik sehr beschwert. Wir stellen fest, daß Schiller trotz des gleichartigen Glockenthemas einen ungeheuren Modulationsreichtum in der Betrachtung der einzelnen Lebensformen bringt, daß demgegenüber aber die Musik auffallend hinter diesem Modulationsreichtum zurückbleibt. Wir möchten daher vergleichsweise sagen, daß der Komponist dieses Gedicht wohl mehr zum Anlaß und weniger zur musikalischen Erfüllung genommen hat. Wir sprachen weiterhin oben davon, daß der Reichssender Breslau sich mit besonderem Fleiß der zeitgenössischen Komponisten widmet, hierzu treten auch in letzter Zeit die gleichartigen Veranstaltungen des Reichssenders Hamburg. Es sei uns gestattet, hierbei das Grundlegende und doch Verschiedene der beiderseitigen Komponistenreihen cum grano salis herauszustellen. Wir bemerken nämlich beim Reichssender Breslau durchweg eine Frische, in der sich die Komponisten mit einer beinahe ins Auge fallenden Unbedenklichkeit über klangliche Probleme hinwegsetzen: Wir erinnern beispielsweise nur an die Werke von *Max Wagner* (Breslau, den 13. Dezember), der bald im alten Madrigalstil und bald in einer mit Ganztönen stark durchwirkten Harmonik (Klavierstück: Rotes Lampenlicht) musiziert. Ganz das Gegenteil trifft für die bisher aufgeführten norddeutschen Komponisten zu: ein bisweilen eigenwilliges Verhaften im klanglichen Suchen und dann ein Zurückstellen der frischen und melodischen Prägnanz. Wir waren ferner gezwungen, zwei wichtige Ursendungen zu versäumen: »Saarländische Komponisten unserer Zeit« (Berlin) und das Musikdrama »Salambo« von *Lukas Böttcher*, dessen Aufführung durch den Münchener Sender uns besonders nachgerühmt wurde. Wir sind zur Zeit um die genannten Partituren bemüht zwecks nachträglicher Durchsicht und Bewertung.

MUSIK FÜR DIE ANTENNE?

Wir werden vielfach aufgefordert, die Nachtsendungen im größeren Umfange zu berücksichtigen. Die Aufforderung erhalten wir überwiegend aus dem Sendebezirk des Reichssenders Hamburg, der mit großer Vorliebe bis 23 Uhr ausschließlich die leichteren Sendungen bringt, dann von 23 bis 24 Uhr ins ernste Gebiet wandert, um gegebenenfalls von 24 Uhr ab den ernsten Gehalt noch zu steigern. Man geht nun bei einer solchen Programmgestaltung nicht davon aus, daß der Hörer zuerst den »schlechten« und dann den »guten Wein« verdient, sondern meint: Der sog. Arbeiter geht früh zu Bett und stellt bis 23 Uhr

seine leichteren Programmwünsche. Dann trifft es sich glücklich, daß der »Gelehrte« mit seiner Denkarbeit fertig ist und nun den kongenialen musikalischen Tagesausklang sucht. Eine solche Begründung mag in sich logisch sein, aber scheitert eigentlich schon in ihren Voraussetzungen, weil die Hausordnung in einem (doch größtenteils vorhandenen) Mehrfamilienhaus es gar nicht zuläßt, den Lautsprecher über die Nachtstunde hinaus womöglich für ein Orchesterkonzert anzustellen. Man sage nicht, daß derjenige dann seinen Lautsprecher leiser stellen möchte. Hier würde eine der wichtigsten funkakustischen Grundsätze verletzt werden, nach denen eine gute Aufnahme nur dann erzielt werden kann, wenn das Verhältnis von Original-(Aufnahme) Stärke und Wiedergabe-(Lautsprecher-) Stärke wenigstens annähernd entspricht. Eine sehr gedämpfte Wiedergabe würde also das Musikstück gegebenenfalls entstellen können. Wir glauben vielmehr an eine andere Lösung, die wir bei unserer nächsten Musikchronik unter dem Titel: Programmausgleich zwischen ernster und heiterer Musik unterbreiten wollen.

ORGELÜBERTRAGUNGEN AUS DER KIRCHE

Von den funkisch-musikalischen Einzelfragen möchten wir noch kurz zwei Möglichkeiten der Orgelübertragung zur Erörterung stellen: Soll man nämlich beim Orgelspiel den nachhallenden Klang der Kirche und damit eine Art »weihevolle Illusion« mitaufnehmen oder soll man diesen Nachhall zurückstellen, um damit eine größere Klarheit in der Vermittlung des eigentlichen Orgelspiels zu erreichen. Bei dieser Fragestellung kommt es uns zunächst darauf an, eine mehr bewußtere Handhabung beider Übertragungsmöglichkeiten, die im einzelnen von der Lage des Mikrophons in der Kirche abhängen, anzuregen.

STAATSRAT DR. LEY ALS WEGWEISER FÜR EINE NEUE UNTERHALTUNGSMUSIK

In seiner Ansprache »Ein Jahr Kraft durch Freude« (Reichssendung vom 27. November) machte Dr. Ley Ausführungen, die auch im besonderen den Musiker interessieren müssen. Es sei uns gestattet, den Sinn gleich ins Musikfachliche zu übertragen und dort anzuknüpfen, wo der Redner auf den Rhythmus der Arbeitsweisen und dessen musikalischer Prägung zu sprechen kam. Es fiel auch in der Ansprache einige Male die bekannte Wortverbindung »Soldaten der Arbeit«, die sofort zu einem Vergleich anregt. Denn wie die soldatische oder militärische Marschmusik, in der wir den Rhythmus und die Motive des Marschierens und des Reitens sofort wiedererkennen, ursprünglich ist, ist es auch bei den Volksliedern wie z. B. bei den Jäger-, Schiffer-, Müller-, Maurer- und anderen Liedern, in denen der Arbeitsrhythmus der einzelnen Stände mitschwingt. Unsere jüngere Unterhaltungsmusik hatte sich nun dadurch ganz einseitig entwickelt, daß sie sich immer an dasselbe Milieu klammerte, das in den tänzerischen Umgangsformen des nächtlichen Barlebens bestand. Immerhin konnten wir auch hier die Dehnungsmöglichkeit musikalischer Ausdrucksformen erkennen, ungeachtet dessen, daß derartige Text- und Stimmungsbeschränkungen nicht nur langweilig, sondern auch immer mehr lebensfremd wurden. Man denke nur an die falsche Idealisierung unserer Operettenformen, bei dessen szenischen Ausgang eben das Grafenzimmer obligatorisch war oder für dessen Schlager die Reimschematismen der Liebe unerläßlich waren. Hier liegt daher das Kernproblem einer gegenwartsbedingten Unterhaltungsmusik, daß wir die vielen rhythmisch-musikalischen Möglichkeiten des erwachenden Kulturlebens ausnutzen und damit einen Hörerkreis gewinnen, der zu diesem Stoffgebiet unmittelbar gehört. Und so verpflichtete Dr. Ley das allgemeine Musik- und Rundfunkleben, sich auf die Wirklichkeitsnähe, sich auf die Kulturverbundenheit der mannigfachen Stoffgebiete zu besinnen; — mögen die alten Kulissen ruhig ihre falsche Romantik verlieren, um so glaubhafter werden dann die neuen sein.

Bei diesem Gedankengang muß nun irgendwie ein erhebliches Mißverständnis vorliegen, bei der sich der Reichssender Hamburg bzw. dessen Unterhaltungsabteilung zu einer Sendung verpflichtet fühlte, die den höchst sonderbaren Titel trug:

GROSSE HEROISCHE KITSCHOPER

Die Sendung stellte dabei die Verpflichtung voran, man müsse den Kitsch und den kitschigen Zeitungsroman bekämpfen und wolle dies in der angedeuteten »Opernform« vollziehen. Es gehört nun eine besondere Feinfühligkeit dazu, Kitsch zu bekämpfen und aus dieser Bekämpfungsart zugleich einen

unterhaltsamen Selbstzweck zu gestalten. Auf jeden Fall war schon die »Opern«-Textvorlage derartig absurd, daß man den Eindruck nicht los wurde, als sei sie eine vorsichtig umschriebene Idee von Leuten, denen in Wirklichkeit nichts Besseres eingefallen ist, und als sei die Versicherung, man wolle den Kitsch mit einer »Opern«verkitschung beseitigen, bei denen entstanden, die in Wirklichkeit mit der Frage einer gegenwartsbedingten Unterhaltungsmusik nichts anderes anzufangen wissen. Es ist nur merkwürdig, daß dieser Zwang einer operngeformten Kitschbekämpfung da empfunden wird, wo man noch vor wenigen Tagen — wie wir es bereits in unserer letzten Chronik schonend umschrieben — sich nicht scheute, in einem Programm einer »Singenden Säge« einen Satz aus der 6. Tschaikowskij-Sinfonie folgen zu lassen. Nun kommt also die »Oper« selbst, die dann die ganze Kritiklosigkeit kennzeichnete. Die musikalische Uniformierung bestand nämlich zum Teil aus der heute gebräuchlichen Opernrezitativart, dazwischen wechselten »Amen«-Jubilationen in der arienhaften Verarbeitung des Wolgaliedes mit dem ewigen Einerlei des Hamburger Tanzfunkstils. Wie weit der Reichssender Hamburg nun diesen Tanzmusikstil zur Materialverarbeitung für diese Kitschoper als zwingend auffaßt, mag er selbst entscheiden. Was aber das Übrige anbelangt, so kann diese selbsttätige Verkitschung nur als musikalische Ungehörigkeit bezeichnet werden. Wir berufen uns hierbei auf die letzte Kulturkammerrede des Ministers Dr. Goebbels, der doch wirklich eindeutig auch zu einer Opernverkitschung das Wort ergriffen hat, und es gehört wirklich ein besonderer Mut dazu, diese Rede mit der Formung einer »heroischen Kitschkurz*oper*« zu überhören. Es beweist aber dies zum wiederholten Male, daß man in der Unterhaltungsabteilung des Reichssenders Hamburg über der Sinngebung musikalischer Tonfolgen und Tonprägungen wenig Orientierung besitzt. Bekanntlich gibt es nun auch eine parodistische Musikart, die aber ganz, ganz anders aussieht und auch weder mit Oper noch mit Kitsch, noch mit Heroisch etwas zu tun hat. Man erwidere uns nun bitte nicht mehr, wir griffen Ausnahmen heraus. Denn wo die Regel fehlt, dann muß man die »Ausnahmen« benutzen, die in der Summe der Wiederholungen eben ein Ganzes bilden. Und in diesem ganzen Rahmen wird dann auch die einzelne Ausnahme typisch. Man erwidere uns auch bitte nicht mehr: Die nationalsozialistische Kunst müsse erst erforscht werden. Das stimmt nicht: Denn mit der Eindeutigkeit der Weltanschauung ist auch die Eindeutigkeit der Kunst und deren Maßstäbe gegeben. Es bleibt dann nur noch die Frage der fachlichen Prägung und der stilbedingten Mittel übrig. Es genügt uns auch nicht, daß man beim Reichssender Hamburg selbst in Einzeläußerungen von solchen Unterhaltungsexperimenten abrückt mit dem Hinweis auf Abteilungsgrenzen und Abteilungsbefugnisse. Der Nationalsozialismus fordert von jedem einzelnen die gleiche Verantwortung — nicht nur *für* seinen Posten, sondern überhaupt *auf* seinem Posten! Denn so lautete ja auch der Kernspruch des Deutschlandsenders vom 18. Dezember: Wir zwingen es nicht, wenn wir uns nicht ganz hingeben und aus allen Grenzen steigen. *Kurt Herbst*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Pianisten virtuoser Klasse sind zu Gehör gekommen. So *Gieseking*, der einstmals der vorgeschobene Posten der expressionistischen Moderne gewesen ist und heute sich in den Zustand einer unendlichen Gereiftheit und klavieristischen Vollendung hineinentwickelt hat. Das Epitheton für Gieseking ist: unsägliche Delikatesse (sein Scarlatti!), aber ebensosehr auch: männliche Kraft. *Max Pauer* liebt man nicht weniger. Vier Jahrzehnte oder noch länger auf dem Konzertpodium heimisch, verfügt Max Pauer noch — man denke an d'Albert! — über eine minutiöse Spielsauberkeit; jedes Nötchen, jedes Pausenzeichen steht da wie gestochen. Bei Max Pauer lauscht man auf die linke Hand. Die Attribute dieser Kunst sind: lichtvolle Klarheit und Durchgeistigung. Sodann der »Lieblingsschüler Busonis«, *Theophil Demetriescu:* ein halbleerer Saal, eine

äußerst zusammengeschrumpfte Gemeinde! Die pianolahafte Spielflüssigkeit Demetriescus wirkt grandios. Ein massiver Körper und Athletenmuskeln bringen einen Akkordton hervor wie eine artilleristische Breitsalve, aber der Ton ist irgendwie sackgrob und kaltschnäuzig. Der »Mephistowalzer« (Liszt-Busoni) verliert bei Demetriescu das Dämonische. — Von Gesangsabenden sei der *Eva Liebenbergs* genannt als ungetrübter Genuß. *Raucheisen* begleitete. Von Chorveranstaltungen: die »Weihnachtsmusik« des *Reichling-Chors*. Nach einer sechsstimmigen Motette Josquin des Prés' hatte man das Wort auf der Zunge: ein gotischer Mozart! Eine vierstimmige Brahms-Motette erwies die gleiche Festigkeit wie die alten Meister. Ein siebenstimmiger Bruckner, weiß Gott, ebenfalls; gegenüber Brahms hatte er noch den melodischen Einfall voraus. Aber Kaminskis »O Jesulein süß« wirkte wie das Kopieren eines heutigen Initialenmalers. Gewollt mittelalterlich, aber nicht echt!

Sodann Konzertveranstaltungen mit neuen Werken. Kammermusik in der Preuß. Akademie der Künste. »Drei Sätze für Streichtrio« von dem Münchener Konservatoriumsprofessor *Gustav Geierhaas*, die der Unterzeichnete nicht selbst hörte, die aber offenbar keine recht willige Aufnahme fanden. Schon seit zehn Jahren ringt Geierhaas um den richtigen Erfolg. Er ist sicherlich einer der eigenpersönlichsten Süddeutschen und besitzt ein beträchtliches Können. Auch *Karl Höller* — Zilcher-Schüler, musikalisch erblich belastet und als ganz Junger in Wiesbaden auf dem letzten Tonkünstlerfest als große Hoffnung abgestempelt — stieß mit seinem »Divertimento« auf Widerstand. Er ist mit diesem Werk noch in der impressionistischen (sogar expressionistischen) Ausdruckswelt befangen. Nur die erreichten Klangkombinationen, die Virtuosität der Instrumentenbehandlung (mit Einbezug des Klaviers), die Farbe und das Stimmungsmäßige, wirkten als Talentprobe völlig überzeugend. Das *Fehse-Quartett* und am Flügel *Hermann Hoppe* waren beteiligt. *Armin Knab* erregte als Lyriker (nicht zum wenigsten auch in der Lieduntermalung) höchste Aufmerksamkeit. Seine George-Lieder sind nicht makellos, aber sie nehmen im zeitgenössischen Schaffen einen bedeutsamen Platz ein. Ehrlichkeit und ein warmfühlendes Melos sprach aus den Liedern des Balten *Emil Mattiesen*, der im Januar den 60. Geburtstag feiert! Sympathisch die Interpretin: *Maria Großhauser*. Das andere Konzert der Preuß. Akademie beschäftigte die *Berliner Philharmoniker*. In der Vielfalt der Veranstaltungen hat der Unterzeichnete nicht das Vorspiel zum dritten Aufzug der »Island-Saga« von *Georg Vollerthun* hören können; auch nicht die Concertante Suite für Violine und Kammerorchester von *Heinz Schubert* (in München ausgebildet, jung und heute oft aufgeführt). Der Komponist leitete sein Werk selbst. Der »Japanische Zyklus« für Sopran *(Edith Delbrück)* und Kammerorchester, von dem verstorbenen Deutschböhmen *Rudolf Peterka*, war seiner ganzen Haltung nach der impressionistischen Harmonik der Vorkriegsjahre zuzurechnen; das Werk besitzt Leuchtkraft und Spannungen, ohne zu genialen Momenten vorzustoßen. Der hingebende Anwalt dieser Kunst: *Georg Schumann*. Dünner Wein in neusilbernen Kannen ist die »Hamburgische Tafelmusik« von *Gerhard Maß* (vom Hamburger Reichssender). Tanzweisen des Händel-Zeitgenossen und Mitbegründers der Hamburger Oper Reinhard Keiser sind in dieser Suite verwendet. Ein Siciliano war das Stärkste. Es ist immer etwas verdächtig, wenn junge Begabungen, statt loszuschießen, Passepieds, Bourrées u. dgl. schreiben; das Ergebnis sind immer nur nachempfundene zierliche Rokokozeichnungen. Auch Gerhard Maß leitete sein Werk selbst. Und nun die große »Angelegenheit« dieses Abends. Einer, dem Namen nach überhaupt nicht bekannt (oder höchstens in engerem Kreis), hat eine nicht ausgewachsene, sondern nur dreisätzige Sinfonie vorrätig, und *Wilhelm Sieben* verleiht diesem unbekannten Werk mit Einsatz aller Kräfte quellendes Leben! Wer kannte bis dahin *Albert Weckauf?* Über Nacht ist er wichtig, vielleicht berühmt geworden. Seine Sinfonie schert sich den Teufel um eine Vermählung von Barock und sachlicher Gegenwart, kein Schlagwort irgendeines »-ismus« ist auf diese Sinfonie zutreffend. Die Bahnen, in denen diese Musik wandelt, wurden beschritten von Brahms, Bruckner, zum Teil auch von Richard Strauß. Eine Musik, die den Unverbildeten in allen Gemütskräften aufrüttelt, den Kunstverstand zum schärfsten Aufhorchen nötigt. Albert Weckauf »existiert«, wie es heißt, als Geigenlehrer in Dortmund. Kompositorisch war er Autodidakt, dann fünf Jahre Unterricht bei Max Trapp. Der Erfolg dieser Sinfonie war ziemlich einheitlich.

Schließlich noch das *I. Orchesterkonzert der*

NS-Kulturgemeinde. Die *Berliner Philharmoniker*, geleitet von Staatskapellmeister *Robert Heger.* Heger ist die Dirigentenpersönlichkeit, wie man sie in Berlin benötigt: eine erste Kraft, in gleicher Weise befähigt für Oper, Chorwerke und Sinfoniekonzert, für sich selbst zurücktretend und ganz im Dienst der Sache. Über die gebotene Orchesterbearbeitung der Bachschen c-moll-Passacaglia (Instrumentation von Respighi) kann man verschiedener Ansicht sein. Jedenfalls ist sie effektvoll. Weiterhin: Brahms' »Zweite Sinfonie«, Mozarts »Serenade mit dem Posthorn«, von Beethoven »Ah! perfido«. Eine gute Sängerin: *Adelheid Armhold.* Insgesamt: ein wertvoller Abend. *Alfred Burgartz*

Frédéric Lamond gestaltet im Rahmen seiner sieben historischen Klavierabende ein auserlesenes Beethoven-Programm. Treue Auslegung bei ungehemmter schaffender Klangphantasie. *Julian Karolyi* ist eines der stärksten Temperamente unter den jungen Klavierspielern. Das dynamische Übermaß wird dadurch gerechtfertigt. Mit diesem schönen Zuviel wurde Schumanns C-dur-Fantasie höchst lebendig. Liszts vielumstrittene Sonate h-moll verlor bis auf geringe Floskeln alles Virtuose. — Eine junge, sehr reife Begabung ist *Hans Martin Theopold:* Beethovens op. 111 und die Händel-Variationen von Brahms erstanden durch Können und geistige Beherrschung ebenso überzeugend wie Schuberts posthume Sonate B und die Sonate 61,2 (a-moll) von *Joseph Haas*, deren Schönheiten in blutechter Romantik und feinem Klangbewußtsein zur Wiedergabe kamen; Haas gibt uns besonders mit den beiden ersten Sätzen gesundeste, rein gefühlte Sonatenkunst. *Ernst Schliepes* Suite »Kinderland« hielt trotz prächtiger Mittlung dem Eindruck nicht ganz stand. — *Alma Moodie*, von *Eduard Erdmann* stilgerecht begleitet, spielte Mozart, Brahms und Schubert. Einfühlen und Ausdruck gleich stark und musikantisch. Höhepunkt: Brahms' Sonate G, op. 78. — *Isolde Dobrowolny* und *Marialuisa Moresco* konzertierten auf zwei Klavieren. Sehr befähigt; Stilgefühl, Anschlagskultur. — *Richard Rößler* von der Hochschule für Musik absolvierte den ersten von drei Abenden, die Bachs »Wohltemperiertem Klavier« gewidmet sind. Rößler setzte alles an Kraft und Können ein. — *Karl Klingler* spielte Bachs Violinsonaten h-moll und A-dur mit schöpferischer Hingabe und Tonbeseelung. — Ein sehr befähigter, wortmächtiger junger Bariton gab einen Hugo-Wolf-Abend: *Joseph Lichius.* Eichendorff-, Mörike-, Goethe-Zyklus, Italienisches Liederbuch. Die schönen heldischen Mittel, mit der Höhe an Kraft und Ausdruck gewinnend, sind sehr musikalisch eingesetzt.— *Waldo Favre* stellte sich mit seiner hochentwickelten *Berliner Solistenvereinigung* für *Kurt von Wolfurts* »Weihnachtsoratorium« zur Verfügung. *Drwenskis* besteingespieltes Kammerorchester pflegte den Schwarz-Weiß-Stil des Werkes, der dem Wesen des mittelalterlichen Volksspieles nahekommt. Er umschließt auch die schönen alten Volksmelodien, die Wolfurt in diese stark voraussetzungslose Tonsprache einbezieht. Die Aufführung traf den rechten Ton dank Favres ausgezeichneter Chorschulung und -führung. *Hildegard Erdmann:* eine Oratoriensopranistin von Rang. *H. Joachim Steins* Mittel gewinnen durch Ausdruckseinsatz. *Hans Wrana:* ein Bariton von echtem Klang und Charakterisierungsvermögen. — GMD. Dr. *Peter Raabe* übernahm Schurichts »Missa solemnis« mit nur einer Probe und führte *Philharmoniker* und *Philharmonischen Chor* zur starken einheitlichen Leistung. Von den Solisten *Armhold*, *Liebenberg*, *G. A. Walter* und *Wichmann* setzte Adelheid Armhold ihre Stimmschönheit mit großer Hingabe ein, während Walter seine ganze Ausdruckskultur hergab und rezitativ seelisch erschütterte. Der Chor bewährte seine große Tradition. — *Sittard* schuf in Verbindung mit *Heitmann* eine musikalische Domandacht, die außerordentlich zu nennen ist. Barockmotetten leiteten zur Moderne. Drei Motetten op. 58 von *Richard Wetz* sind wertvoll durch ihre Wortinnigkeit und die harmonische Deutungskraft. Die Chorkunst der Domsänger ist wieder im vollen Aufstieg begriffen.

Hans Jenkner

BREMEN: Die tragenden Säulen des musikalischen Lebens der Hansestadt sind die Philharmonische Gesellschaft (Dirigent: GMD. Prof. *Ernst Wendel*) und für die »musica *sacra* der Domchor (Dirigent: MD. *Rich. Liesche*). Von den achtzehn großen Anrechtskonzerten der Philharmonischen Gesellschaft gelangten bislang acht zur Aufführung. Unter diesen ist als überragendes Ereignis Anton Bruckners gigantische »Achte« zu verzeichnen. Es war unter Führung des genialen Bruckner-Dirigenten *Ernst Wendel* ein siegreicher Durchbruch durch die hier immer noch vorhandene Front der Bruckner-Gegner. Das Werk bestritt als einzige Nummer das Abend-

programm. Ein nachahmenswertes Beispiel, wo es noch gilt, Bruckner durchzusetzen. Die übrigen Programme hatten das gute, gewohnte Durchschnittsgesicht mit Beethoven (Eroica), Bach (D-dur-Suite Nr. 3), Brahms (Klavierkonzert Nr. 1 und Sinfonie Nr. 1), dazu eine R.-Strauß-Feier mit der reizvollen Suite aus der Musik zu »Bürger als Edelmann«. Der ausgezeichnet disziplinierte Domchor beabsichtigt diesmal nur fünf Konzerte. Das erste brachte dynamisch und rhythmisch fein durchgearbeitete Werke von *K. Thomas*, *Hugo Distler* und *Hermann Simon*. Die vier Kammermusikabende der Philharmonischen Gesellschaft mit auswärtigen Künstlern (zuerst kam das Wendling-Quartett) werden ergänzt durch das einheimische Quartett des Staatsorchesters (K. Berla, W. Rödenbeck, A. Schulz, A. Johnen), das im Rahmen des Goethe-Bundes propädeutisch außerordentlich wertvolle Dienste leistet. Ihr letzter Abend galt jüngeren Bremer Komponisten und brachte als Uraufführungen Lieder und Kammermusikwerke von *Albert Barkhausen* und *Karl Gerstberger*. Besonders der letztere ist ein reifer, ideenreicher, kontrapunktisch überlegener Musiker.

Gerhard Hellmers

EISENACH: Der *Musikverein*, der 1935 sein hundertjähriges Bestehen feiert, brachte unter *Conrad Freyses* Leitung das Mysterium für sechs Solostimmen, Chor und großes Orchester *»Ekkhard«* von *F. Max Anton* zur *Erstaufführung*. Der Dichtung, die der Komponist sich selber freilich nicht sehr geschickt schrieb, liegt der Gedanke zugrunde, daß dem deutschen Volke in Zeiten der Not Ekkhard in immer wechselnder Gestalt als Retter erstehe. Die Beziehungen zu dem alten Kaiser Wilhelm, seinem Enkel, Bismarck und Hitler sind sehr eindeutig, und doch handelt es sich nicht um ein aus Konjunkturpolitik entstandenes Werk, da es bereits in den Jahren 1927/28 aus dem Erleben der Ruhrbesetzung heraus geschaffen wurde. Seine Empfindung ist durchaus echt, mag auch das Können oft hinter dem ehrlichen Wollen zurückstehen. Anton kann sich dem Einfluß Bachs und Wagners nicht entziehen, er behandelt das Orchester sehr willkürlich und oft naiv. Das Beste gibt er in den Solopartien und in den Chören, an die er sehr hohe Anforderungen stellt. In ihnen entfaltet sich ein blühendes Melos und der Hang zum Volkstümlichen. Die Partie des »Erzählers«, die meist nur von Harfenakkorden begleitet wird, erscheint weniger geglückt, da sie nicht frei von einer gewissen Eintönigkeit ist. Trotz der schwach besetzten Chöre, die trotzdem sehr befriedigen konnten, stand die Aufführung auf recht bemerkenswerter Höhe. Von den Solisten kann *Albert Fischer*-Berlin wohl als der ideale Vertreter der Titelpartie bezeichnet werden. *André Kreuchauff* gab durch scharfe Pointierung dem »Erzähler« mit seinem trefflich geschulten Tenor dramatisches Leben. *Käthe Hecke-Isensee*-Braunschweig (Sopran) sprach in der Mittellage gut an, *Maria Lüddeckens*-Berlin überraschte durch Fülle und Weichheit. *Rudolf Töpfer*-Eisenach erschöpfte die Rolle des »Alten Königs« und *Hans Erich Lange*-Eisenach blieb der an sich nicht dankbaren Partie des »jungen Königs« sehr viel schuldig.

Martin Platzer

HALLE a. d. S.: Die musikalische Entente cordiale zwischen Philharmonie und Stadttheaterorchester besteht nach zweijähriger Dauer nicht mehr. Das ist tief bedauerlich. Welcher Art die Dissonanzen waren, die zur Lösung des Vertrages führten, habe ich noch nicht erfahren. Die Philharmonie wird nun wieder nur Konzerte mit auswärtigen Dirigenten und Orchestern veranstalten. In Aussicht genommen sind: *Hermann Abendroth* mit dem Gewandhausorchester aus Leipzig, *Edwin Fischer* mit seinem Berliner Kammerorchester und das Berliner Philharmonische Orchester. Der Liederabend von *Maria Müller* (Staatsoper zu Berlin) brachte der Philharmonie ein volles Haus und der Künstlerin reichen mehr oder weniger verdienten Beifall. Mag sein, daß die Indisposition, die die Sängerin zu einer Verlegung des Konzertes veranlaßt hatte, noch nachwirkte und leise Schatten über manche Darbietungen warf. Eine nicht hoch genug zu bewertende Leistung bot die *Robert-Franz-Singakademie* mit dem Lehrergesangverein im Bunde unter der Leitung von Prof. Dr. *Alfred Rahlwes* mit der h-moll-Messe von Bach. Außerordentliche Höhenkunst des Chores, dem die Solisten nicht ganz Gleichwertiges zur Seite zu stellen hatten.
Das Stadttheaterorchester unter *Bruno Vondenhof* zeigte in den ersten Veranstaltungen hohe Kultur; die Wiedergabe der Achten von Bruckner stand musikalisch in der Ausdeutung von seiten des Dirigenten höher als die g-moll-Sinfonie von Mozart. *Elly Ney*

feierte mit dem II. Klavierkonzert von Brahms wahre Triumphe; *Gustav Havemann* fesselte mit der Wiedergabe von Bachs g-moll-Violinkonzert und dem A-dur-Rondo von Schubert.

Martin Frey

LEIPZIG: Aus Anlaß von Schillers 175. Geburtstage begann das fünfte Gewandhauskonzert mit gesprochenem Wort: *Ludwig Wüllner* sprach Schillers »Das Ideal und das Leben« mit dem Einsatz seiner starken Persönlichkeit und der prophetischen Kraft seiner Vortragskunst, die er darauf auch in *Botho Sigwarts* Melodram »Hektors Bestattung« durch meisterliche Verbindung von Wort und Ton bewährte. *Hermann Abendroth*, der an diesem Abend eine wundervolle Darbietung von Brahms' D-dur-Sinfonie bot, erfreute im nächsten Konzert durch eine seltene Kostbarkeit, die *Notturno-Serenade* für vier Orchester von Mozart. Dieses liebenswürdige Jugendwerk, dessen Wirkung durch vier inner- und außerhalb des Saales aufgestellte Orchester auf die im 18. Jahrhundert so beliebten Echoeffekte rechnet, ergab ganz entzückende Klangbilder. Das siebente, das einzige Gewandhaus-Chorkonzert dieses Winters, leitete der soeben von seiner erfolgreichen Amerikareise zurückgekehrte *Günther Ramin*. Vier im Charakter stark gegensätzliche kleinere Chorwerke standen auf dem Programm. Als Erstaufführung der »*Gesang zur Sonne*« von *Hermann Grabner*, eine im Stil einfache, in strenger und herber Kontrapunktik zu hymnischer Exstase gesteigerte Vertonung eines Gedichtes von Hans Carossa. Das Altsolo sang hier wie in der folgenden Alt-Rhapsodie von Brahms *Margarete Klose* mit wohllautender, voller Stimme. Auf Hugo Wolfs Chorballade »Der Feuerreiter« folgte dann *Regers 100. Psalm*, den Ramin mit überlegener stilistischer Sicherheit, unterstützt von dem durch den Leipziger Lehrergesangverein verstärkten Gewandhauschor, zu einer kaum zu überbietenden gewaltigen Wirkung brachte. — Auf hoher Stufe stehen die *Sinfoniekonzerte der NS.-Kulturgemeinde*, die *Hans Weisbach* mit dem Leipziger Sinfonieorchester im Gewandhaus veranstaltet, in denen an Solisten der Geiger *Siegfried Borries* (Beethoven-Konzert) und *Poldi Mildner* (Rachmaninoff, Klavierkonzert c-moll) mitwirkten. An Sinfonien brachten diese Konzerte bis jetzt Brahms c-moll und Tschaikowskij (Pathetische), stellten aber auch die Problematik von Regers »Sinfonischem Prolog« erneut zur Diskussion; eine als Neuheit gebotene »Festmusik« von *Albert Jung* erwies sich als ein glänzend instrumentiertes Werk. Auch die Orchesterkonzerte des Landeskonservatoriums unter Leitung von *Walter Davisson* erfreuen sich regen Besuches, und es will gewiß nicht wenig besagen, daß die Leistungen des Institutsorchesters (Beethoven: B-dur, Brahms: F-dur-Sinfonie) den Vergleich mit Berufsorchestern kaum zu scheuen brauchen. — Aus der Zahl der Chorkonzerte verdient in erster Linie Erwähnung das Bußtagskonzert des *Riedel-Vereins*, der unter *Max Ludwigs* Leitung in der Thomaskirche neben Bruckners f-moll-Messe mit sehr starkem Erfolg die örtliche Erstaufführung von *Gottfried Müllers* »Heldenrequiem« brachte. In der Matthäikirche lernte man durch *Max Fest* das neue Oratorium »*Das Lebensbuch Gottes*« von *Josef Haas* kennen, schlichte, wertvolle Kirchenmusik, die auch mittleren Kirchenchören zugänglich ist. Mit neuer a-cappella-Chormusik machte schließlich *Otto Didam* in einem Konzert der Neuen Leipziger Singakademie bekannt. Die Uraufführungen einiger Gesänge aus dem gemischtchörigen Zyklus »*Menschenwandern*« von *Hermann Ambrosius* und der im alten Madrigalstil gehaltene Zyklus »*Deutscher Minnesang*« von *Wilhelm Weismann* sind entschiedene Bereicherungen der Chorliteratur. — An Kammermusik-Veranstaltungen ist kein Mangel, und sie finden fast durchweg stärkeres Interesse beim Publikum als im Vorjahre. In der Gewandhaus-Kammermusik hatte das *Elly-Ney-Trio*, das in *Florizel von Reuter* einen neuen Geiger erhalten hat, sehr großen Erfolg, das *Hungar-Quartett* setzte sich in einem eigenen Abend für Werke seines Primgeigers *Paul Hungar* erfolgreich ein, das *Genzel-Quartett* führt einen auf mehrere Abende berechneten Beethoven-Zyklus durch, während die Abende des *Schachtebeck-Quartetts*, des Trios *Davisson-Keller-Eichhorn* und des *Weitzmann-Trios* sich hauptsächlich in klassisch-romantischen Bahnen bewegten. — Starken Erfolg hatte wiederum der Geiger *Vasa Prihoda*, ferner der Leipziger Pianist *Sigfrid Grundeis* mit einem Schumann-Liszt-Abend. Schließlich seien nicht vergessen die in Ausführung und Programm sehr bedeutsamen Orgelkonzerte von *Karl Hoyer* in der Nikolaikirche.

Wilhelm Jung

MAINZ: Durch Heranziehung erster Dirigenten versucht man das Konzertleben zu heben. Nicht ohne Erfolg. Ein besonderes Festkonzert, zugleich 1. städt. Sinfoniekonzert, galt Richard Strauß' 70. Geburtstag. *Georg Ludwig Jochum* (Frankfurt a. M.) dirigierte, während *Cäcilia Hansen* meisterlich Strauß' d-moll-Violinkonzert interpretierte. *Hans Pfitzner* war Dirigent des zweiten Konzerts. *Gisela Derpsch* sang Lieder von Pfitzner. Die Sinfonie in cis-moll war eindrucksvoll, doch des Meisters Musik zu »Käthchen von Heilbronn« ließ Pfitzner als dramatischen Komponisten ungleich höher erscheinen. An der Stelle, wo dem jungen Pfitzner mit seinem »Armen Heinrich« der erste große Erfolg beschieden war, wurde der gereifte Meister lebhaft gefeiert. Die *Münchener Philharmoniker* unter Prof. Dr. *von Hausegger* interpretierten außer einer Bruckner-Sinfonie das Meistersinger-Vorspiel und das Siegfried-Idyll *Ludwig Fischer*

MANNHEIM: Mit der Erstaufführung von *Herrmann Reutters* Oratorium »Der große Kalender« setzte sich Generalmusikdirektor *Philipp Wüst* für junges, deutsches Musikschaffen ein. Das klanglich und formal überaus interessante, nur stilistisch etwas ungleichmäßig geratene Werk, dem es zudem an einem großen polyphonen Schlußsatz entschieden mangelt, dessen kompositorische Feinheiten — besonders in den volkstümlichen »Bauernregeln« — nicht gering anzuschlagen sind, erfuhr durch Wüst, das Nationaltheater-Orchester und den tüchtigen Chor des Lehrergesangvereins eine im ganzen gelungene Wiedergabe. Ein Sonderlob verdient der geschmeidige Sopran *Mia Neusitzer-Thoenissens*. Weniger erfolgreich fand sich *Wilhelm Trieloff* mit seiner allzu hochliegenden Baritonpartie ab! Der Erfolg war freundlich.
Auch im dritten Akademiekonzert ließ Philipp Wüst musikalischen Nachwuchs zu Worte kommen: diesmal mit der Uraufführung einer »*Rhapsodie*« für großes Orchester von *Albert Jung*, einem Saarländer. Jungs Arbeit ist zweifellos ein untadeliges orchestrales Gesellenstück geworden. Stilistisch fehlt noch der letzte Ausgleich: der Komponist verwendet Farbenmischungen Straußscher und Pfitznerscher Herkunft, ein geschickt eingeführtes Fugato verrät aber auch die Bekanntschaft mit linearer Schreibweise. Die strahlende, öfters etwas lärmvolle Instrumentation ist zu loben. Die Aufführung des kurzen Werkes unter Wüst war ausgezeichnet. In Liedern und Arien von Mozart, Weber, Cornelius und Richard Strauß konnte man *Helge Roswaenges* phänomenalen Tenor bewundern. Mit einer virtuosen und temperamentvollen Wiedergabe von Tschaikowskijs c-moll-Sinfonie schloß das Konzert.
Auch die städtische Hochschule für Musik machte unter ihrem neuen Leiter *Chlodwig Rasberger* mit einem interessanten Orchesterkonzert auf sich aufmerksam. Rasberger brachte neben Händels g-moll-Concerto Grosso die I. Sinfonie Beethovens in geistreicher Ausdeutung mit seinem Orchester heraus, dessen Disziplin ein gutes Zeugnis für den Arbeitswillen des Instituts ablegte.
H. F. Redlich

OPER

BREMEN: Die Tatsache, daß die Bremer Oper in *Maria Bertazzoni* eine ausgezeichnete Koloratursängerin besitzt, führte folgerichtig zur Neueinstudierung der Flotowschen »Martha«, der »Bohème« von Puccini und »last not least« der »Lustigen Weiber« von Nicolai. Die gut durchgebildete Stimme der Sängerin ist nicht groß, aber von edlem Timbre und bis ins feinste Piano raumfüllend. Dabei ist ihr Spiel zierlich und beweglich. Neben ihr trat *Willy Kasper* als musikalisch zuverlässiger Sänger und humorvoller Spieler (Plumkett, Schaunard und Falstaff) in den Vordergrund. Neben dem ersten Opernkapellmeister GMD. *Walter Beck* bewähren sich als Leiter der Spieloper und der Operette *Eduard Martini* (Martha) und *Georg Reinwald* (Bohème). Einen großen Teil des Spielplanes belegt die Operette (Das verwünschte Schloß, Lady Hamilton, Zarewitsch, Polenblut). Da das Staatstheater außerdem auch noch das klassische und das moderne Schauspiel zu betreuen hat, wird die große Oper einigermaßen eingeengt. Hier wird die auf das Wertvolle in der Kunst eingestellte und stetig wachsende NS-Kulturgemeinde ausgleichend einwirken.

Gerhard Hellmers

DUISBURG: Oberspielleiter *Rudolf Scheel* setzt das lebensvolle szenische Erneuerungswerk, das er mit der »Rienzi«-Gestaltung begann, an einer Reihe von Repertoireopern mit gleich unbedingtem Zielwillen fort und dient so einem planvoll-lebendigen Aufbau

des Duisburger Opernspielplans. Der Neuformung Wagners folgte eine lebensprühende *Mozart*-Inszenierung, die aus der »Entführung« ein in jeder Nuance sinnvoll belebtes Spiel entwickelt, dem vom Pult aus *Otto Volkmann* heiter-beschwingende musikalische Impulse zuleitet. Aus dem sorgsam ausgewogenen Ensemble sind die sängerischen Leistungen *Grete Siegerts*, *Anni Kamphausens* und *Gustav Weitenhillers* hervorzuheben. Auf der gleichen Linie dramatischer Aktivierung des Szenischen lag auch eine *Verdi*-Inszenierung Scheels (»Troubadour«); auch sie war auf sinnvolle Durchgegliedertheit des Einzelspiels und dramatische Verlebendigung des Chors gerichtet. Allerdings gelang hier durch die Diskrepanz zwischen der Inszene und der allzu zurückhaltenden Art der musikalischen Leitung *(Paul Drach)* nicht eine vollends überzeugende Geschlossenheit und organische Durchformung des Gesamtbildes der Aufführung. Ein weit engeres Zusammengehen der musikalischen und szenischen Werkgestaltung zeichnete eine Neueinstudierung von *Puccinis* »Tosca« aus. Hier fand Scheels Regie in dem für den verstorbenen Wilhelm Grümmer neu verpflichteten ersten Kapellmeister *Berthold Lehmann* einen ihm gleichgesinnten, jungen Dirigenten, der bei unbedingt sicherer und stilvoller Orchester- und Bühnenführung kraft eines leidenschaftlichen Temperaments und eines ausgesprochen feinen Klangsinns in der dramatischen und lyrischen Ausdruckgebung gleich stark zu überzeugen vermag. In den italienischen Opern zeichneten sich gesanglich *Jan Witin* (Manrico, Cavaradossi), *Olga Schnau* (Leonore, Tosca), *Walter Hänse* (Luna) und *Theo Thement* (Scarpia) aus. — Die Operette war mit gediegenen Aufführungen von J. Strauß' »Wiener Blut« und Millöckers »Bettelstudent« vertreten.

Wolfgang Steinecke

HALLE a. d. S.: Der Operndirektor *Bruno Vondenhof* erfreute in der vergangenen Spielzeit durch eine im Instrumentalen vortrefflich, im Vokalen noch etwas ungleiche Aufführung von Mozarts »Cosi fan tutte«. *Paul Graeners* heitere Oper »*Schirin und Gertraude*« erfuhr eine wohlgelungene Wiedergabe. Würde Graener in dem Werke dem Sentiment nicht so weiten Spielraum geben, den Lustspielton unterstreichen, so wäre wohl der künstlerische Erfolg noch größer. Emil Nicolaus von Reznicek hat seine »Donna Diana« umgearbeitet, und Richard Strauß hat verschiedenen seiner Bühnenwerke eine Neugestaltung verliehen. Vielleicht entschließt sich Paul Graener auch zu einer Überarbeitung. Die neue Spielzeit brachte Verdis »*Aida*«, Mozarts »*Don Giovanni*«, Nicolais »*Lustige Weiber*« und Humperdincks »*Hänsel und Gretel*«. Über die neuen Gesangskräfte möchte ich mich erst im nächsten Bericht äußern. Der Wechsel im Opernpersonal war groß, und so schnell kann sich kein Ensemble zur echten künstlerischen Reife gestalten. *Heinrich Niggemeier* verdient jedoch schon jetzt erwähnt zu werden. Sein Heldentenor leuchtete in Verdis Oper hell auf.

Martin Frey

LEIPZIG: Eine bedeutsame künstlerische Tat war die Neueinstudierung von *Hans Pfitzners* Musikdrama »*Der arme Heinrich*«. Dieses von *Wolfram Humperdinck* im alten Bühnenrahmen aufgefrischte, von Generalmusikdirektor *Paul Schmitz* mit starker innerer Einfühlung musikalisch studierte Werk kam in einer Aufführung zu Gehör, die die Schönheiten und die ganze Eigenart dieses genialen Jugendwerkes voll zur Geltung brachte. *Alfred Bartolitius* legte mit der Wiedergabe der Titelpartie einen neuen Beweis seines vielseitigen Talents ab; ihre reife Künstlerschaft offenbarten *Margarete Bäumer* (Hilde), *Irma Beilke* (Agnes), *Walther Zimmer* (Dietrich) und *Ernst Osterkamp* (Arzt). Das Publikum folgte mit Anteilnahme und starker innerer Ergriffenheit dem auf musikalischen Edelboden gewachsenen Werk.

Wilhelm Jung

MAGDEBURG: Verdis Oper »*Die Macht des Schicksals*«, die seit 1926 in der Bearbeitung und freien Nachdichtung *Franz Werfels* über die deutschen Bühnen ging, ist jetzt von *Georg Göhler* in strengerer Anlehnung an den italienischen Urtext Piaves übersetzt worden, auf Grund der Bearbeitung von Grünbaum. Als Herausgeber zeichnet *Kurt Soldan*. Göhler erstrebt vor allem: gesangliche Worte, die ein wenig dem italienischen Idealfalle nahekommen. Einer Silbe mit a entspricht eine Silbe mit a, e fällt auf e, o auf o usw. Auch in der neuen Fassung, die zuerst die Magdeburger Oper herausbrachte, siegt indessen die geniale Musik über Wort und Handlung. Mag diese großartig-unbekümmerte Musizieroper, die — zwischen

»Maskenball« und »Aida« gelegen — sich merkwürdigerweise erst während der letzten acht Jahre den ihr gebührenden Platz zurückeroberte, ein paarmal (von der schicksalsbelasteten Handlung her gesehen) hart an die Grenze der Parodie geraten . . . die Musik triumphiert auf der ganzen Linie und wird weiter triumphieren. Sie lag in den Händen des Generalmusikdirektors *Erich Böhlke*, der mit dem Städtischen Orchester breit und schwelgerisch-romantisch musizierte, im Gegensatz zu einer Verdi-Auffassung, die in, man kann schon sagen, bachischer Strenge und Straffheit, auf das rein Dramatische ausgeht. Daß Böhlkes Deutung, die er stilistisch folgerichtig auch der Bühne mitteilte, Verständnis fand, bewies die Teilnahme des beifallsfreudigen Premierenpublikums, das auch die Inszenierung von *Hubert Franz*, in den farbig und architektonisch vielfältigen südlichen Landschaften und Räumen *Wilhelm Hullers*, und nicht zuletzt die Leistungen der Solisten lebhaft anerkannte. *Charlotte Boerner* sang die Leonore schön und eindrucksvoll. *Asger Stig* machte den lyrischen Bariton Don Carlos mehr und mehr zum Charakterbariton. *Karl Friedrich* war ganz Tenor, mit ein paar besonders gelungenen Höhen. Die Chöre, durch wertvolle Hilfen aus Laienchören unterstützt, rundeten eine wohlausgewogene Aufführung.

Günter Schab

MAINZ: Das Stadttheater hat der Eröffnung der Spielzeit eine Werbeoffensive vorausgehen lassen. Vom Balkon des Theaters herab, durch Lautsprecher verstärkt, sangen die neuen ersten Kräfte — *Maja Clarenbach* (Zwischenfach), *Rudolf Wedel* (Heldentenor), Bassist *Schirp*, *Lilly Trautmann* (Koloratur), *Marietheres Hendrichs* (Alt) u. a. Die Offensive ging auch in die großen industriellen Betriebe. Mit Adams »König für einen Tag« begann man (Dirigent *Mathias Bungert*). In Worms eröffnete die Mainzer Oper in dem durch Brand zerstörten, prachtvoll wiederhergestellten Musentempel ihre Gastspiele mit »Tannhäuser«.

Ludwig Fischer

MANNHEIM: In einer Wiederaufnahme von Bizet unter *Philipp Wüsts* umsichtiger Leitung fesselte die Ausdeutung der unerschöpflichen Titelpartie durch *Irene Ziegler*. Recht verstaubt wirkte die Ausgrabung einer älteren Operette von *Franz Lehar*, genannt »*Schön ist die Welt*« (einst unter dem Titel: »Allein mit dir« bekannt geworden), in der sich *Max Reichhart* und *Hedwig Hillengaß* gesanglich auszeichneten, indes sich die Herren *Klauß* und *Becker* um ein gutes Aufführungsniveau bemühten. Die Oper kündigt für die kommende Zeit größere Taten an: so die Mannheimer Erstaufführung der Shakespeare-Oper »Was ihr wollt« von A. Kusterer und Puccinis letztes Werk »Turandot«.

H. F. Redlich

MÜNSTER i. W.: Die Münstersche Oper leidet unter einem Mangel an Kräften mit Repertoire, was ein nur langsames in Gang Kommen des Opernspielplans zur Folge hat. Nach dem bedeutungsvollen Gastspiel Prof. *Pfitzners* mit dem »*Armen Heinrich*« erlebte man als Erstaufführung in szenischer Aufmachung das »*Lambertus-Oratorium*« von *Franz Ludwig*, ein in seinen Chorpartien gelungenes westfälisches Volksliederspiel mit historischem Hintergrund, das Intendant *Willi Hanke* straff, aber nicht immer mit Wahrung der Achtung vor dem Werk inszenierte. In neuer Textgestaltung, teilweise aufgefrischter Übersetzung des Italienischen, brachten Dr. *Wolrad Rube* und Dr. *Fritz Berend* Verdis »*Troubadour*« heraus, von *Sigrid Rothermel*, *Gertrud Weber* und *Hans Butzon* in den Hauptpartien glücklich unterstützt. Eine regieliche Tat von bemerkenswerter Eigenart unternahm Dr. *F. X. Bayerl* mit einer Inszenierung des »*Fliegenden Holländers*«, den er unter Vermeidung sonst häufig üblicher kleinbürgerlicher Züge in die Sphäre des Heroischen hob. Die nur allzu oft verkitschte Verklärung Sentas und des Holländers im letzten Akt ersetzte er durch das Lichtbild eines die Szene überhöhenden Kreuzes, vor das die Schiffer in stummer Ergriffenheit über die Erlösungstat der Senta hingesunken sind. Am Erfolge beteiligt waren neben Dr. Fritz Berend, *Hilde Harter*, *Paul Lodder* und *Hans Woldering*. — Daß im nationalsozialistischen Deutschland ausgerechnet die Münstersche Bühne sich für die Auferstehung eines üblen Machwerks aus der Systemzeit, der Operette »*Liebe und Trompetenblasen*« von Marc Roland (Gesangstexte von Fritz Rotter und Otto Stransky) in der Inszenierung von Intendant Hanke, einsetzen mußte, sei nebenbei als betrübliches Kuriosum erwähnt.

Gerhard Kaschner

KRITIK

BÜCHER

PINCHERNELLE, MARC: *Corelli.* Paris, Librairie Felix Alcan, 1933. 8° VIII u. 243 S.
Der Verfasser dieser Lebens- und Werkbeschreibung will die Zahl der kritiklosen Loblieder auf Corelli nicht vermehren, sondern gerade mit der an dieser Stelle einsetzenden Sagenbildung aufräumen. So wird die Erzählung vom väterlichen Widerspruch gegen das Geigenspiel des Jungen mit der Feststellung abgetan, daß Corelli einen Monat alt war, als der Vater starb. Nicht so überzeugend ist die Verneinung von Bassanis Lehrerschaft: ich selbst habe einige Lehrer gehabt, die jünger waren als ich. Anziehend ist die Beschreibung des Musiklebens in Rom zu Corellis Zeit und seine Stellung als geachteter Künstler und Lehrer in ihm. Aus dem Testament vom 5. Januar 1713 geht hervor, daß er (ähnlich wie Händel) Kunstsammler war: ein Bild von Breughel vermacht er dem Kardinal Colonna. Die Werkbeschreibung des aus sechsmal zwölf Stücken bestehenden Opus verfährt bibliographisch sorgsam und nimmt Gelegenheit, auf den Formzustand der Gattungen (Triosonate und Geigensonate in beiden Arten, Concerto grosso) einzugehen. An den Fugen des op. 5 wird deutscher Einfluß auf die Thematik aufgezeigt. An diesem Werk wird man auch Corellis Spieltechnik am ehesten studieren können; seine Bogentechnik hat der Künstler am deutlichsten in der Follia freigelegt, in der man keine Rhapsodie, sondern eine Etüde zu sehen hat. Von den Notenbeispielen erläutert eine Anzahl die Verzierungspraxis.
An zahlreichen Notenproben und zeitgenössischen Berichten wird Corellis Einflußgebiet gezeigt: es erstreckt sich über das ganze Abendland.
Die hübsche Studie über den Meister, der die Tugend des Maßhaltens und des Verdichtens besaß, darf auch deutschen Lesern gern empfohlen werden. *Th. W. Werner*

ARNOLD GEERING: *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation.* Verlag: Sauerländer & Co., Aarau 1933.
Die Kenntnis von der schweizerischen Vokalmusik der Reformation war bisher weder in Deutschland noch in der Schweiz allzu beträchtlich. So weit ein Urteil über den künstlerischen Wert der damaligen Musik in der Schweiz bestand, war es sicherlich nicht allzu günstig. Geering hat nun die bisher vorhandene Lücke geschlossen und zugleich das bestehende Vorurteil beseitigt. Er weist nach, daß diese Zeit keineswegs den Verruf einer Musikfeindlichkeit und -armut verdient, schon weil Ludwig Senfl und Benedikt Ducis ihr angehörten, die ihre Taten allerdings in Deutschland und England vollbrachten. Aber auch die Werke der drei Berner Kantoren Bartholomäus Frank, Johannes Wannenmacher und Cosmas Alder zeigen, daß gerade der Anfang des 16. Jahrhunderts zu den Hochzeiten der schweizerischen Musikgeschichte gerechnet werden müssen. Geering beschränkte dabei seine Arbeit auf die erste Hälfte des Jahrhunderts, in der wohl der Chor von der Reformation aus der Kirche entfernt wurde, in der aber im öffentlichen Leben und im Haus ein um so regeres Musikleben blühte. Eine Neigung, mit Stolz von den musikalischen Leistungen der Schweiz als Nation sprechen zu können, ist unverkennbar. Die Arbeit läßt an eingehender Gründlichkeit keine Wünsche offen. *Friedrich Herzfeld*

MUSIKALIEN

CHRISTIAN LAHUSEN: *Kleine Pfeifermusik zum Blasen, Fiedeln und Tanzen.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
So wie einst der berühmte Zeitgenosse Bachs, Georg Philipp Telemann, Gebrauchsmusik für zwei Flöten oder zwei Violinen schrieb, so hat Christian Lahusen Tänze komponiert, zu spielen auf zwei Instrumenten: Flöten, Oboen, Klarinetten oder Geigen. In Volkstanzkreisen, wo man nicht ausschließlich sich auf die Wiederbelebung alten Volkstanzgutes festgelegt hat, wird man über diese fröhlichen neuen Tänze entzückt sein. Schon das geringe Instrumentarium, das zur musikalischen Wiedergabe erforderlich ist, sichert eine starke Ausführungsmöglichkeit. Abgesehen von der tatsächlichen Benutzung als Tanzmusik, eignen sich die Tänze Lahusens auch zu häuslichem Musizieren. Den Reigen dieser amüsanten Tanzstücke eröffnet der Komponist mit einem schwungvollen Marsch. Dem folgen ein Englischer Walzer, ein Foxtrott und ein Tango. Ich kann mir vorstellen, daß jetzt die eingeschworenen Gegner der modernen Tanzmusik die Hände über dem Kopf zusammenschlagen werden und wahrscheinlich werden die »Einhundertzehnprozentigen«, die sich allenthalben im Lande hervortun, am meisten zetern und wettern. Aber diese darf ich bei dieser Gelegenheit auf das

Referat aufmerksam machen, das der Programmleiter des Reichssenders Stuttgart, Werner Bergold, vor kurzem auf der Tagung der deutschen Rundfunkintendanten in Königsberg gehalten hat, wobei er sich mit dem Problem der Jazzmusik auseinandersetzte. Dabei zitierte der Referent auch Ausschnitte aus zwei Briefen des bekannten Fliegerhauptmanns Boelcke, welche dieser im Jahre 1913 an seine Eltern geschrieben hat. Die erste Stelle lautet: »Die Hauptsache war mir aber das Tanzturnier in Baden-Baden. Das war nun so recht für mich. Solche Vollkommenheit hatte ich noch nicht gesehen. Es wurden nur die neuen Gesellschaftstänze Boston, Onestep, Tango getanzt. Ich hätte nur gewünscht, daß all die Philister, die da in ihrer Beschränktheit von der Unmoral der modernen Tänze schreiben und predigen, dabei gewesen wären — da hätten sie gesehen, was für einen Quatsch sie reden. Alles an den neuen Tänzen war Schönheit, Grazie und Harmonie — vollendete Kunst! Freilich sind diese Tänze so schwer, daß jeder, der nicht von Natur zum Tanzen veranlagt ist, seine Finger resp. seine Füße davon lassen soll. Es kommt immer darauf an, wer und wie man den Tanz tanzt — man kann auch jeden Walzer gemein tanzen.« Es ist bekannt, daß Kaiser Wilhelm II. den Tango verboten hat. Es ist aber auch bekannt, daß der Maler Hodler hinter das Geheimnis der Schritte dieses verpönten Tanzes zu kommen suchte (vgl. Rud. Sonner, Musik und Tanz, Leipzig 1930). Interessant in diesem Zusammenhang ist die andere Briefstelle Boelckes. »Nun sind auch schon die ersten Einladungen zu großen Gesellschaften gekommen. Uns Offizieren ist ja jetzt die Freude am Tanzen genommen durch das merkwürdige Verbot des Kaisers, die modernen Tänze zu tanzen. Hier schüttelt alles den Kopf darüber, besonders über die angedrohte, unverhältnismäßig harte Strafe der sofortigen Dienstentlassung. Ich möchte wissen, auf welchem Berliner »Schwof« die Herren, die das angestiftet haben, gewesen sein mögen.« Die Innengehalte der modernen Tanzmusik sind zwar nicht immer so gewesen, daß man sie hätte verteidigen können. Aber man weiß ja, wie »Auch-Musiker« vermeinten, den Reiz wirkungsloser Musik durch eine irrsinnige Vergrößerung des Schlagzeugkomplexes erhöhen zu müssen, was im unwissenden Publikum dann jenen köstlichen Irrtum erzeugte, diesen Schlagzeugkomplex als Jazzband zu bezeichnen in völliger Unkenntnis des englischen Wortsinnes. Es geht aber anderseits nicht an, jede mit Synkopen durchsetzte Musik einfach als undeutsch abzulehnen, wie das neulich in einem »Die undeutsche Synkope« überschriebenen Artikel in einer größeren Musikzeitung geschehen ist. Hätte sich der Verfasser dieses Aufsatzes etwas mit dem sprachlichen Akzentgesetz des Deutschen beschäftigt, er wäre nie und nimmer zu seinen eigenartigen und fragwürdigen Ergebnissen gekommen. In der deutschen Sprache fällt der Akzent immer auf die erste Wortsilbe. Für zweisilbige Worte ergibt sich demnach das folgende Betonungsschema ◡́ —, das im Notationsschema ♪ ♩ lauten würde; besonders deutlich im gotischen singan = singen oder laikan d. i. der Gemeinschaftsausdruck sowohl für Musizieren als auch Tanzen. Kurzer scharfer Anlaut mit vollklingender Nachsilbe. So ist schon im Sprachrhythmus des Deutschen die Synkope bedingt. Und als nun nach fast zweihundertjähriger Überlagerung durch die italienische Opernmusik mit ihren weiblichen Endungen ♩♪ die Synkope wieder durchbrach, weckte sie das Urbewußtsein. Darin liegt der Grund, weshalb die synkopierte Musik so starken Widerhall im Volke wecken konnte. Der Fehler, der in der modernen Tanzmusik gemacht wurde, war der, daß man andere wesensfremde Stilelemente gedankenlos übernommen hat, ohne überhaupt den Versuch zu machen, sie unserem eigenen Volksempfinden anzugleichen. Lahusen hat nun hier in seiner Sammlung von Tänzen den Vorstoß gemacht durch Betonung des Melodischen der deutschen Empfindungswelt nahezukommen. Einem Kontertanz folgt ein Menuett, drei Gavotten, ein deutscher Tanz, ein Schottisch und schließlich ein lustiger Kehraus. Telemann, Bach u. a. haben in ihren Suiten auch modische Tänze geschrieben und Lahusen, ist auf dem richtigen Weg, weil er in idealer Weise von neuen Möglichkeiten Gebrauch macht, neue Stilmittel geschickt auswertet für eine neue gemeinschaftsbildende Musik.

Rudolf Sonner

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Zwei Konzerte für vier Violinen Nr. 1 in G-dur und Nr. 2 in D-dur. Herausgegeben von Walter Upmeyer.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Die Originalliteratur für die Besetzung von

vier Violinen dürfte keine allzu große sein. Jene üblen Bearbeitungen dieser Art, die leider immer noch in Schule und Haus in viel zu reichhaltigem Maße in Gebrauch sind, finden in diesen beiden Konzerten einen edlen Widersacher. Walter Upmeyer besorgte nach dem Urtext der Hessischen Landesbibliothek in Darmstadt eine einwandfreie Ausgabe dieser Barockmusik. Überall, wo man nach guter Musik für Schule und Haus sucht, wird man zu diesen Konzerten greifen und Walter Upmeyer Dank und Anerkennung wissen dafür, daß er uns diese musikalischen Perlen wieder zugänglich gemacht hat.

Rudolf Sonner

DAS FLÖTENBUCH FRIEDRICHS DES GROSSEN: *Zum ersten Male nach der Handschrift herausgegeben von Erwin Schwarz-Reiflingen.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Daß ein Staatsmann von dem Ausmaß des großen Preußenkönigs für sein so sehr geliebtes Flötenspiel eine tägliche Übungszeit von täglich 1 bis 3 Stunden aufbringen konnte, ist mehr als erstaunlich. Den täglichen Übungsstoff hat man nun in der königlichen Hausbibliothek im Schloß von Berlin gefunden und Schwarz-Reiflingen hat ihn mit einem aufschlußreichen Vorwort jetzt erstmalig veröffentlicht. Über 30 Jahre lang hat Friedrich II. darnach geübt. Die von ihm und seinem Flötenmeister Johann Joachim Quantz komponierten Etüden waren in drei Ausfertigungen vorhanden, und zwar für die Schlösser in Potsdam, Charlottenburg und Sanssouci. Nach den Forschungsergebnissen von Schwarz-Reiflingen steht fest, daß der König ein Drittel selbst komponiert hat; der Rest stammt von Quantz. Von den verschiedenen vorgefundenen Übungen hat der Herausgeber 100 zusammengestellt und gemeinsam mit dem Kammermusiker *Paul Luther*, dem 1. Flötisten der Berliner Staatsoper, als Übungsmaterial bearbeitet. Dieses Flötenbuch ergänzt in vorzüglicher Weise die Flötenschulen von Quantz, Tromlitz u. a., aber auch der heutige übungsbeflissene Flötist findet hier ein ganz ausgezeichnetes Lernmaterial mit einer Fülle technischer und künstlerischer Anregungen. *Rudolf Sonner*

JOHANN JOACHIM QUANTZ: *Sonate in e-moll für Flöte und Cembalo. Bearbeitet von Heinz Schreiter.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Sonate in e-moll des berühmten Flötenlehrers Friedrichs des Großen ist ein echtes Kind seiner Zeit. Heinz Schereiter besorgte eine vornehme Neuausgabe. Den Generalbaß hat der Bearbeiter mit gründlicher Stilsicherheit ausgesetzt. Jedem kammermusikalisch interessierten Flötisten wird diese Sonate eine willkommene Bereicherung seines Repertoires sein, die ihm neben dem künstlerischen Genuß auch noch stilkritische Kenntnisse übermittelt. *Rudolf Sonner*

HERMANN GRABNER: *»Gesang zur Sonne«. Für gemischten Chor, Alt-Solo und großes Orchester, nach Worten von Hans Carossa, op. 31.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig 1934.

Ein merkwürdiges, ein wildes Werk, von einem schillernden, fast barbarischen Klang, derart, wie uns gewisse frühmittelalterliche Kunstprodukte barbarisch anmuten. Zugrunde liegen tiefmystische, dunkel-bilderstarke Textworte eines der innerlichsten Dichter unserer Zeit, ein religiöser Gesang ist das Ganze, eine Sonnenanbetung. Die Geste dieser Lyrik ist expressiv verzückt, was sich in der Musik widerspiegelt.

Wesensmäßig schwebt Grabners Musik seltsam zwischen reiner Linearität und dem unabhängigen, auf sich gestellten Klang als dem anderen Prinzip. Der Primäreinfall ($\frac{6}{4}$, Tonleiterbewegung, gelagert in einen Terzvierklang c es g h) ist absolute Linie, in der Orchesterbegleitung aber gewinnt etwas Gegensätzliches die Oberhand, die Klangfarbe der Harmonik. Die eigenartig aufwühlende Wirkung dieses Chorwerkes ergibt sich, abgesehen von der hinreißenden Lebendigkeit der Erfindung und Gestaltung, aus diesem Dualismus. Dabei ist, an und für sich betrachtet, die Harmonik gar nicht so verwegen. Sie ist durch und durch tonal. Sie schätzt nicht einmal so sehr viele Alterierungen. Quartenakkorde sind nur als gelegentliche Impressionismen verwendet. Sekundenschiebungen in Durchgängen. Die chromatische Rückung spielt mehrmals eine Rolle. Der Tritonus und mixturenartige Dinge fallen auf. Auf ihr Konto kommt auch das »Barbarische«, das Schroffe. Die formale Gliederung — in einem flutenden Andrängen, unterbrochen von einem Altsolo, Wogen bis zur feierlichen Größe, ein zärteres Zwischenspiel ($\frac{3}{4}$), stürmischer Einsatz von Holz und Blech, Rückerinnerung, melismatische Ekstase —, diese musikalische Ausdeutung und Ausbeutung des Textes ist eine einzige herrliche Steigerung. Auch hin-

sichtlich der Thematik und Motivik möchte man eine Zweiteilung machen: der eine Einfall ist durchaus vokal empfunden und gehört dem Chor an, der andere wurde aus dem figurierenden Orchester geboren (in der kontrapunktischen Verwebung wechseln sie natürlich ineinander). Ein Werk also, das schon in seinem Aufbau viel bietet. Mit seinem starken Persönlichkeitsstil ist Hermann Grabner für die deutsche Gegenwartsmusik von größter Wichtigkeit. Man muß die deutschen Komponisten nur auch aufführen!

Alfred Burgartz

EDUARD BORNSCHEIN: *Vier Gesänge.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die Lieder sind alle vor 1920 entstanden, es ist also nur natürlich, daß sie dem damals übermächtigen Einfluß Richard Strauß' unterliegen. Sie sind darum heute nicht von der Zeit entwertet; denn der Komponist zeigt sich als ein kultivierter und echter Musiker. Am höchsten zu stellen ist das »Nachtgebet« nach Richard Dehmel, das, etwas in Hugo Wolfs Farben gehalten, wirklich ins Innere der schönen Dichtung eindringt und sich aus anfänglicher Ruhe zu einem dankbaren gesanglichen Höhepunkt steigert. Das oft vertonte »Schmied Schmerz« von Otto Julius Bierbaum hat die Herbheit und Härte, die der Text fordert; die Singstimme ist in erregter Deklamation geführt, das Ganze wird von markigen Oktavenbässen zusammengehalten. Etwas leichter wiegt das burleske »Des Teufels Nähfaden« desselben Dichters; hier steht der manuell sehr geschickt gesetzte Klavierpart im Vordergrunde, der Sänger hat, von einer empfundenen Episode abgesehen, nur im Sprechgesang zu charakterisieren. »Frühlingsnarretei« nach Carl Busse verharrt zu sehr im Spielerischen; immerhin erfreut auch hier ein natürliches Temperament und eine echte innere Heiterkeit.

Werner Oehlmann

FERDINAND KÜCHLER: *Die erste Freude am Zusammenspiel. 40 ganz leichte Stücke in der ersten Lage für Violine oder Violinchor und Klavier op. 10. Heft 1 und 2.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Das hier vorgelegte Musikmaterial will ausschließlich dem Lehrgang des jungen Violinisten dienen. Den trockenen Anfangsübungen kann es als würzige Ergänzung beigegeben werden. Schon nach ganz kurzer Zeit wird dadurch dem Zögling ein Musizieren in Gemeinschaft ermöglicht. Ferdinand Küchler hat den Klavierpart auf so leichter Stufe gehalten, daß sich leicht unter Geschwistern oder Kameraden jemand findet, der die Klavierbegleitung übernehmen kann. Der Hauptwert ist also auf gemeinsames Musizieren gelegt, mithin das pädagogische Moment der Erziehung zur Gemeinschaft weitgehend gefördert. Von den einfachsten Übungen auf den leeren Saiten schreitet die Sammlung fort bis zu melodischen Stücken, wobei neben der Festigung des Bogenstrichs auch das elementare Gefühl für den Rhythmus geweckt wird. In geschickter Weise wird so der Keim zu einer gesunden Hausmusik gelegt. Alle die aufgezählten Eigenschaften lassen eine Heranziehung dieser Hefte beim Unterricht als wertvoll und wünschenswert erscheinen.

Rudolf Sonner

HANS LÜHRS: *Zwölf Heide- und Kinderlieder.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Bei diesen Liedern stehen Gewolltes und Gekonntes in starkem Widerspruch zueinander. Die Gedichte (auch von Hans Lührs) wollen kindlich, wollen jugendlich, wollen naturnah sein, und sind nur peinlich naiv. Wer soll die Lieder singen? Kinder? Ausgeschlossen. Nicht etwa, weil die Melodien schwer zu singen wären, sie sind sogar teilweise recht gemeinplätzig. Aber Kinder würden durch den vielfach unflüssigen, harmonisch verdickten Klaviersatz gestört werden. Jugendliche? Sie würden die Sprache der Gedichte als etwas künstlich Gemachtes ablehnen. Erwachsene? Schon eher möglich. Es gibt immer Leute, die glauben, jugendlich zu sein, wenn sie so tun, als ob sie jung wären. Von dem, was in der Heide klingt, ist in diese Lieder auch nicht ein Hauch übergegangen, und unsere Jugend will Natürliches und Echtes singen und hören; sie will nicht, daß man sich zu ihr herabläßt und für sie etwas zurecht macht.

Rudolf Bilke

SCHOLASTICUM: *I. Historisches Musiziergut von Beethoven bis zur Romantik für den praktischen Gebrauch in Haus und Schule für drei Violinen, Violoncello, ad lib. Viola, Flöte, Klavier; bearbeitet von Leo Kähler.* Collection Litolff 2801a, Braunschweig.

Diese Sammlung bringt in der Bearbeitung von Leo Kähler Werke von Spohr, Schubert, Marschner, Schumann und Volkmann. Es ist klar, daß dabei auf die Originalfassung verzichtet werden mußte, weil das Ausdrucksmittel der Romantik in der Hauptsache doch

eben das sinfonische Orchester ist. Bei solchen Bearbeitungen erweisen sich Eingriffe in die musikalische Struktur als unerläßlich. Das ist das Fragwürdige an solchem Unternehmen, selbst wenn dies auch noch so vorsichtig gehandhabt wird wie bei Kähler. Weiterhin muß man aber fragen: ist es unumgängliche Notwendigkeit, gerade solche Werke für Schul- und Laienorchester herauszubringen? Das Musiziergut für Sing- und Spielgruppen erfordert doch ganz andere Gehalte, als sie hier in Ausschnitten aus Opern geboten werden, wie der Gesang der Bajaderen aus der Oper »Jessonda« von Spohr, dem Andante religioso und dem Brautsuchen aus Marschners »Hans Heiling«. Anders verhält es sich mit den Deutschen Tänzen von Schubert, dem Schnitterliedchen von Schumann und den »Liedern der Großmutter« von R. Volkmann. Das läßt sich allenfalls noch verantworten. Der Sinn des gemeinschaftlichen Laienmusizierens liegt nun eben in Gottes Namen auf einer ganz anderen Ebene, als es in der romantischen Oper sich manifestiert hat. Daran ändert auch der Versuch einer Rechtfertigung im Vorwort nichts. Die Musik muß wieder zu einem Lebensfaktor werden. Dann aber kann sie nicht dem »Lebensersatz« der Oper entnommen sein, sondern muß wirklich in einem Lebensraum aus einer Schicksalsgemeinschaft herausgewachsen sein. Kultur verpflichtet zu einem verfeinerten Stilempfinden! Darum muß darauf gedrungen werden, daß die verschiedenen Musiken in dem ihnen eigenen Musizierraum verbleiben. Die deutsche Jugend — vor allem die bündisch organisierte — hat sich deswegen zu der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts zurückgewandt, weil diese aus den natürlichen organischen Bindungen mit dem Leben gewachsen war und darin Sinn und Bestätigung fand. *Rudolf Sonner*

SCHOLASTICUM II: *Beethoven: Fünf Kontretänze, drei deutsche Tänze, fünf Stücke zu einem Ritterballett für Violine I, II, Viola, Kontrabaß, Holzbläser und Klavier ad lib., bearbeitet und herausgegeben von Eugen Binder und Nils Viktor Lieven.* Collection Litolff 2803a, Braunschweig.

Nach dem Vorwort des Verlages sieht dieser seine Aufgabe darin, Musik des 19. Jahrhunderts den Laienspielgruppen zugänglich zu machen. Da nun aber die meisten Werke Beethovens großes Orchester verlangen und seine kammermusikalischen Kompositionen sich wenig für chorische Besetzung eignen, mußte die Wahl auf andere Schaffensgebiete des Meisters fallen. Es lag nahe, das tanzkompositorische Schaffen heranzuziehen. Die motorische Kraft dieser Tänze, die trotz ihres volkstümlichen Charakters viel zu wenig bekannt sind, ist von mitreißendem Schwung. Beethoven hat diese Tänze für den praktischen Gebrauch der Wiener Tanzwelt geschrieben. Die Bearbeitung ist so getätigt, daß der Bläsersatz vom Klavier übernommen wird. Flöte, Oboe und Klarinette sind dabei berücksichtigt, dagegen fehlen die Blechbläser vollständig. Aber bei der besten Bearbeitung bleibt das Klavier für diese doch nur ein schlechter Ersatz. Immerhin vertragen die Tanzstücke eher einen Eingriff in die originale Struktur als größere Werke des Meisters. Das Verlangen jedoch nach der Urfassung bleibt bestehen. Es gehört ja schließlich nicht zum Aufgabenkreis der Sing- und Spielgruppen, große Sinfonien aufzuführen, sie sollen mit einer Musik versehen werden, die ihren musikalischen Intentionen entspricht; und das ist Originalmusik in der Besetzung, die ihnen zur Verfügung steht. *Rudolf Sonner*

SCHOLASTICUM III. *Fritz von Bose: Kleine Suite im alten Stil für Streichorchester und Cembalo op. 33.* Collection Litolff 2793a, Braunschweig.

Wenn man zu verschiedenen Ausgaben dieser Sammlung Scholasticum nicht bedingungslos ja sagen kann, weil Musik publiziert wird, die ihrem organischen Daseinsraum entzogen ist, so kann man es dieses Mal mit gutem Gewissen. Fritz von Bose hat mit seiner viersätzigen Suite im alten Stil eine Komposition geliefert, die eine echte, von Musizierfreude getragene Spielmusik darstellt. Die vier gut gearbeiteten Sätze sind durch das Band einer gemeinsamen Tonart zusammengehalten. Dem lebhaften Einleitungssatz folgt ein klanglich interessantes Andante sostenuto, diesem ein anmutiges Menuett. Der Schlußsatz hat den Charakter der Gigue. Dieser letzte Satz erfordert, im Gegensatz zu den vorausgehenden, erhöhte Spieltechnik, doch kann er ohne weiteres von guten Laienspielgruppen bewältigt werden. Diese Suite eignet sich nicht nur für das Musizieren in der Schule, sie kann auch im Konzertsaal bestehen und im Rundfunk. Auf alle Fälle bedeutet sie einen Gewinn auf dem Gebiet des Laienmusizierens. *Rudolf Sonner*

KARL HASSE: *Suite in a-moll. 5 Stücke für Violine (oder Flöte) und Klavier, Violoncello ad libitum. »Hausmusik der Zeit«.* Henry Litollfs Verlag, Braunschweig.
Für »Erika und Ruth« ist diese Suite bestimmt. Im Schatten der Bach-Händel-Zeit, doch aus der Gegenwart empfunden, erwächst diese Musik, die sich durch echt polyphone Haltung, kraftvolle Melodik und ziemlich reiche Harmonik auszeichnet. Die jugendliche Klavierbegleiterin muß aber doch schon etwas vorgeschritten sein und gut Oktaven spannen können. Diese Suite ist auch in einer Ausgabe für Schulorchester erschienen.

Alfred Burgartz

FERDINAND KÜCHLER: *Concertino op. 11 für Violine und Klavier.* Verlag: Bosworth & Co., Wien und Leipzig.
Der Verlag bringt das kleine Werk in einer Reihe »Leichter Konzerte« für den Unterricht heraus. Es ist im Violinpart ausschließlich für die erste Position geschrieben; genaue, eingangs erläuterte Zeichen ermöglichen dem Schüler auch die technische Selbstkontrolle. Das Concertino — Allegro, Andante, Rondo — erweckt nicht einen Takt lang den Anschein, als solle es mehr als brauchbares Übungsmaterial sein. Der Satz ist ohne hemmende Schwierigkeiten, nähert sich dem einfachsten klassischen Typus, enthält die sorgsam verarbeiteten gängigsten Formen und Figuren. Der Aufbau der Solostimme dient dem Entwickeln der Memoriertechnik, imitatorische Teile fördern das Verständnis für musikalischen Aufbau und rhythmisches Bewußtsein. Als Lehrbeispiel unbedingt verwendbar. *Hans Jenkner*

FRIEDRICH GELLERT: *Deutsches Glockenlied. Für Männerchor, Kinderstimmen (ad lib.), Orchester (od. Klav.), Orgel (ad lib.) und Glocken.* Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe i. B.
Schon der Text von Friedrich Hupp ist zwar vaterländisch, aber dichterisch nicht vollwertig. Die Musik ist ein leeres Klingelspiel, verblüffend ähnlich den Salonstücken der Romantik. Dagegen muß man sich im Namen der deutschen Kunst wehren.

Alfred Burgartz

GÜNTER RAPHAEL: *Sonate für Violine und Orgel op. 36.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
In der deutschen Musikliteratur sind Originalkompositionen für Violine und Orgel recht selten. Bearbeitungen für beide Instrumente sind dagegen mehrfach, mehr oder minder gut bearbeitet, vorhanden. Aus der Zeit seiner Tätigkeit im Amte eines Hoforganisten beim Bischof von Salzburg existieren von Mozart Sonaten für zwei Violinen, Baß und Orgel. Unsere großen deutschen Orgelmeister, Joh. Seb. Bach und Max Reger, dagegen haben sich nie in solchen Kompositionen versucht. Der Grund mag wohl darin zu suchen sein, daß der starre Orgelton und der beseelte, im Ausdruck sehr modulationsfähige Ton der Geige nicht ohne weiteres vereinbar sind. Kommt noch dazu, daß die äußerst lebendige Beweglichkeit der Violintechnik bei schnellen Tempi doch wohl durch die Orgel mehr gehindert als gefördert wird. Das mag auch der Grund sein, weshalb Günter Raphael im zweiten Satz seiner Sonate, dem Molto vivace, die Violine solistisch behandelt und erst nach 140 Takten mit rein tokkatenhaftem Charakter durch ein Solo der Orgel ablöst. Beide Instrumente vereinigen sich dann zu konzertantem Musizieren im Piu-moto-Teil. Der Violinklang ist dabei registermäßig verwertet. Mit sicherer Hand und ziemlicher Virtuosität ist der Violinpart behandelt. Am besten in seiner ausgewogenen Klanglichkeit ist der erste Satz, das Andante sostenuto. Die vornehme Thematik dieser Sonate wird ihr dankbare Verehrer sichern. *Rudolf Sonner*

DER FLANDRISCHE TOD: *Nach einem Volksliede, bearbeitet von Heinrich Martens.* Verlag: Kistner & Siegel (Kantorei Nr. 13), Leipzig.
Das Lied besitzt trotz mancher Ungewöhnlichkeiten, die den Vereinen nicht so ohne weiteres munden werden, entschieden Charakter und Kolorit. Dabei ist die technische Ausführbarkeit nicht allzu schwer. Die polyphone Satzweise (Kanon mit ostinater Begleitfigur) wirkt hier auch nicht gewaltsam, mit Ausnahme der Oktavkoppelung vom zweiten Tenor mit zweiten Baß.

Friedrich Welter

RICHARD TRUNK: *»Du mein Deutschland« op. 64 für Männerchor, »Lieder der Arbeit« op. 66 für Männerchor.*
Op. 64 enthält drei Chöre, op. 66 fünf Chöre. Textdichter sind Lebende, wie Johst, Albert Sergel u. a.
Die Komposition der Texte ist musikalisch ansprechend. Die Männerchöre werden sicherlich auch gern diese neuen Werke des Alt-

meisters der Männerchor-Komposition singen. Zu dem schönen Text »Deutschland, ich muß dich lieben« von Ludwig Finkh gibt es allerdings eine weit stärkere, außerordentlich schöne Vertonung des Tübingers Karl Hasse. Die nochmalige Komposition wäre hier vielleicht besser unterblieben.

Herbert Müntzel

RUDOLF SIEGEL: *Helden-Feier. Für Männerchor und Orchester.* Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe i. B.

Wie die Zeit vorwärtsschreitet! Rudolf Siegel, der jungen Generation kein so rechter Begriff, hat vor 25 Jahren zur aktivsten Musikmoderne gehört. In München kannte man ihn so gut wie jeden aus der weitverzweiten Thuille-Schule. (Schillings, August Reuß, leider auch zurückgesetzt, Bleyle, H. K. Schmid, Julius Weismann, der verstorbene Courvoisier, Ernst Boehe, Leiter des Pfalzorchesters, haben zu diesem innerlich engverbundenen Kreis gehört.) Der Name Rudolf Siegel war einst unzertrennlich von der witzig komischen Oper »Herr Dandolo« (ein echtes Comedia dell'arte-Sujet mit einer Bomben-Baritonrolle, heute vielleicht noch lebendig). Der »Apostatenmarsch« (ein Chorwerk) war einst beliebt, und sehr Schönes enthielt der spätere »Einsiedler« (für Bariton mit Orchester). Im übrigen Rudolf Siegels hervorragende Dirigententätigkeit und -tüchtigkeit nicht zu vergessen!

Die hier zu besprechende »Helden-Feier« (Klavierauszug vom Komponisten) ist nicht neu; sie hat aber jetzt erst offenbar den Zugang zum Verleger gefunden. Sie wurde bereits vor Jahren (vor dem Umschwung also) mit größtem Erfolg in vielen Städten aufgeführt. Bei aller packenden Wirkung, die von ihr ausgeht, ist jedoch zu sagen: mit dem (Helden-) »Requiem« Max Regers, das überhaupt in völliger Einsamkeit verharrt, auch mit dem »Heldenrequiem« des jungen Gottfried Müller darf sie sich nicht messen. Zugrunde liegt das häufig vertonte Gedicht aus dem 16. Jahrhundert: »Kein selg'rer Tod ist in der Welt, als wer vorm Feind erschlagen.« Ein düsterer Marschrhythmus bildet den Anfang, dann singt der vierstimmige Männerchor langgesponnene Melodiebögen, zuletzt eine mächtige, fast schwelgerische (sich verbreiternde) Steigerung. Das »Deutschland«-Lied ist in das Finale hineinkontrapunktiert; dieser cantus firmus wird zunächst von der Trompete, dann vom Knabenchor vorgetragen. Die Harmonik ist farbig, aber doch durch und durch tonal. — Man möchte wieder mehr von Rudolf Siegel hören.

Alfred Burgartz

WALTER NIEMANN: *Op. 132, Venezianische Gärten, für Klavier.* Verlag: H. Litolff, Braunschweig.

Walter Niemann hat sich als feinsinniger Klavierpoet längst eine feste Stellung innerhalb der Literatur errungen. Ja, man darf sagen, daß er einer der wenigen ist, die überhaupt noch das lyrische Klavierstück, wie es von R. Schumann und E. Grieg geformt wurde, pflegen und weiterentwickeln. Seine großen Kenntnisse von Dichterwerken und die Verbundenheit mit der impressionistischen Klangwelt waren ihm dabei Anregung und Wegweiser; wurden aber darüber hinaus mit innerlicher Vornehmheit und feinem Klangsinn zu einer Eigenart verschmolzen. Sorgfältig ausgewogene Harmonik, eingängliche, sehr warme Melodik, lichte formale Gestaltung, dazu ein wirklich pianistischer Satz, der klangvoll, zugleich aber nicht allzu schwer spielbar ist — dieses die Vorzüge auch des vorliegenden Werkes, bei dem ebenso noch der rein pädagogische Wert (Einführung in neuere Musik) nicht übersehen werden darf. Beide Stücke schließen sich zu einem Ganzen zusammen, von denen das lebhafte zweite einen wirkungsvollen Kontrast gegenüber der stimmungsvollen Lyrik des Anfangs bedeutet, und auch rein spieltechnisch sehr effektvoll gehalten ist. — S. 5, 4. Takt, 1. Viertel, ebenso bei der Parallelstelle S. 8, wäre man geneigt, in der rechten Hand statt d lieber des oder f zu lesen.

Friedrich Welter

LEONE SINIGAGLIA: *Rondo für Violine und Orchester (Klavier) op. 42.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist ein leichter und flüssiger Stil, den der italienische Komponist in seinem neuesten Werk offenbart. Der tänzerische Geist, den dieses Rondo atmet, verleitet dazu, darin eine konzertmäßig ausgeweitete Tarantella zu sehen. Daß Sinigaglia Brahms — er hat in Deutschland vor dem Krieg studiert — genau kennt, läßt sich trotz starker nationaler italienischer Färbung nicht ableugnen. Aber es wäre zu weit gegriffen, darin lediglich ein billiges Epigonentum erblicken zu wollen. Die von einem starken inneren Agitato vorwärtsgetriebene Bewegungsspannung gibt dem Rondo einen fesselnden und interessanten

Charakter. Diese temperamentvolle Draufgängerei wird auch den schwerfälligen Nordländer in den Bann ziehen.

Rudolf Sonner

HEINRICH MARTENS: *Musikalische Formen in historischen Reihen. Der Volkstanz. 14. Band. Bearbeitet von Otto Roy.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Im vergangenen Sommersemester führte die Leitung der NS-Volkshochschule Freiburg i. Br. für die Lehrerinnen der Volksschulen und die Führerinnen des BdM. einen Kursus für Volkstanz durch. Die überraschend große Zahl der Kursusteilnehmer hat gezeigt, wie ungeheuer stark das Interesse am Volkstanz ist. Bei dieser Gelegenheit wurde ich immer nach einer Sammlung von Volkstänzen gefragt, die gleichzeitig ein historisches Entwicklungsbild des Volkstanzes widerspiegle. Nun erfüllt die vorliegende Ausgabe die Wünsche aller jener, die in der Schule oder im Arbeitsdienstlager das Kulturgut des deutschen Volkstanzes zu pflegen und weiterzuleiten haben. Das mit einem ausgezeichneten Notendruck versehene Werk ist in neun Folgen aufgeteilt. Der erste Teil umfaßt Kindertänze. Wir wissen ja, daß sich im Kinderspiel das älteste Kulturgut erhalten hat, seien es alte Kinderreime, die nicht selten älteste Dichtung darstellen, seien es alte Musikinstrumente oder Tänze. Die zweite Folge bringt Hoftänze des 13. und 14. Jahrhunderts: Rondeau, Saltarello und Estampida. Tanzlieder aus dem Lochheimer Liederbuch, aus Heinhofers Liederbuch und Beiträge von Hans Leo Haßler sind zur dritten Folge vereinigt. Dieser folgen Gebrauchstänze des 16. und 17. Jahrhunderts und Volkstänze aus derselben Zeit in der Hausmusik. Die restlichen Teile bringen neuere Volkstänze aus den verschiedenen deutschen Gauen. Unter den süddeutschen Volkstänzen ist besonders bemerkenswert der sogenannte »Zwiefache«, der im gleichen Tanzabsatz zwei- und dreiteilige metrische Werte verbindet. Diese Musik ist genau dem Körperrhythmus angepaßt. Vielfältig sind die Tanzformen, die in diesem Band zusammengestellt sind. Die Profilierung der Tänze wird bestimmt durch die Gesellschaftsschichten, die sie als Äußerung ihres Lebensgefühls gepflegt haben. Viele der Tänze sind von unseren Vorfahren vom Ausland übernommen und im Verlauf der Zeiten unserer eigenen Volksart angeglichen worden. Eine ähnliche zielbewußte Gestaltung täte auch heute in Volkstanzkreisen not. Es ist leichter in greisenhafter Senilität Neues abzulehnen, als dieses Neue bewußt unserer arteigenen Lebensform umformend anzupassen. Jene, die in dem letzten vergangenen Vierteljahrhundert mit starkem und zielbewußtem Stilwillen gekämpft haben, haben der Bewegung mehr genutzt, als die ewigen Nörgler und Besserwisser von heute. Das wertvolle an diesem Sammelband von Volkstänzen ist, daß ihre Entwicklung aufgezeigt wird im engen Verband mit dem Lebensraum, in welchem sie einstmals lebendig waren und heute noch sind. Die Musik zu den Tänzen ist so gestaltet, daß sie von Streichern oder Blockflötenbläsern gespielt werden kann, unabhängig vom Klavier. Wer sich mit Volkstanz beschäftigt, sei es theoretisch oder praktisch, wird zu diesem Band greifen müssen, der ihm Wesentliches zu vermitteln vermag.

Rudolf Sonner

CARL HOFER: *Drei Männerchöre.* Verlag: Hochstein, Heidelberg.
Diese Männerchöre gehören zu dem Liedgut, das wir leider schon immer hatten. Ihr Erscheinen kann daher nur registriert werden. Unmöglich ist der Text des ersten Chores: »Der Vater an den Sohn, der ins Feld zieht.«

Herbert Müntzel

BRUNO HINZE-REINHOLD: *10 Klavierstücke nach Hugo Wolf-Liedern.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig. 1934.
Diesen Hinze-Reinholdschen Hugo-Wolf-Bearbeitungen ist eine weiteste Verbreitung in das deutsche Haus zu wünschen, tragen sie doch dazu bei, das Gemüt mit edelster Kost zu speisen. Die zu Klavierstücken umgeformten Lieder stammen aus Wolfs spanischem und italienischem Liederbuch, oder aus den Bänden der Mörike-, Goethe-, Eichendorff-Gesänge. Man entdeckt aufs neue wieder, wie sehr das Wolf-Lied aus dem Klavier herausgeboren ist, und es ist eine Lust, sich diesen klanglichen und poetischen Schönheiten hinzugeben. Ein Klavierspieler von mittlerem Können liest diese Klavierstücke bequem vom Blatt, wenn man nicht gerade Konzertzeitmaße verlangt. Aus einem Vorwort erfährt man, daß der verstorbene Alfred Heuß diese Bearbeitung angeregt und gutgeheißen hat. Bruno Hinze-Reinhold durfte sich aber auch auf Max Reger berufen.

Alfred Burgartz

J. A. SCHMIERER: *Ouvertüren-Suite für Streicher und Cembalo. Sammlung »Organum«.* Leipzig. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.
Der Komponist dieser Suite hat den nicht gerade empfehlenden Namen Schmierer oder auch Schmicerer; sein »balletisches« Werk mit dem astronomischen Titel »Zodiacus« wurde anno 1698 zu »Augspurg« gedruckt; der Verfasser galt zuerst als Anonymus, bis man ihn in einem alten Meßkatalog ausfindig machte. Die auf dieses Werk bezüglichen musikwissenschaftlichen Fragen sind im Band 10 der »Denkmäler« (herausgegeben von E. v. Werra) veröffentlicht. Prof. *Max Seiffert* hat diese »Tafelmusik« — denn um eine solche handelt es sich — mit einem ausgeschriebenen Cembalosatz versehen; er hat nicht die ganze Folge vorgelegt, sondern nur den Teil Nr. IV Ouvertüre, Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée, Air, Ballett, Rondeau. Alles in h-moll, die Abschnitte: Oberdominante oder in D. Für einen modernen Menschen, der thematische Gegensätzlichkeit gewohnt ist: wie einförmig die Musik damaliger Zeit, und doch, wenn man sich nur hinein vertieft, wie stark in der Farbe und in den Linien wie reizvoll! Immerhin — das bemerken schon die »Denkmäler« — ist der »Satz« nicht gerade allerersten Ranges. Vielleicht sind es mehr Freiheiten als Ungelenkigkeiten; gleich in der Ouvertüre bei den Streichern finden sich Dinge in der Stimmführung, die mindestens nicht nach der Schulregel sind. Der Name Prof. Seifferts verbürgt die Zeitechtheit der Metronomisierung und sonstigen eingetragenen Vortragszeichen.

Alfred Burgartz

WILHELM BRÜGGEMANN: *Fünf leichte Duette für den ersten Anfang für zwei Violinen.* Kollektion Litolff 2800a, Braunschweig.
Die Geigenliteratur, die zwischen dem ersten Unterricht und den folgenden, höhere Spieltechnik erfordernden Übungen liegt, ist vom Musiklehrer nicht immer gerade leicht zu finden. Vor allen Dingen hat man den Wert des gemeinschaftlichen Musizierens gleich in den ersten Anfängen unterschätzt. Die vorliegenden Duette sind instruktiv. Vorteilhaft sind die spieltechnischen Anweisungen. Der musikalische Aufbau ist so gehalten, daß er Freude am Zusammenspiel erwecken muß. Gleichzeitig fördert er aber auch das technische Können.

Rudolf Sonner

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

ZUR FRAGE DER SCHWEIZERISCHEN NATIONALHYMNE

Vor Jahresfrist hat der Zentralvorstand des Eidgenössischen Sängervereins im Sinne eines Beschlusses der letzten Abgeordnetenversammlung in einer Eingabe an den h. Bundesrat dem Wunsche Ausdruck gegeben, es möchte das bisher als schweizerische Nationalhymne geltende Lied »Rufst du, mein Vaterland« durch den »Schweizerpsalm« von Zwyssig ersetzt werden. Es bestand dabei von vornherein die Auffassung, daß dies nicht auf dem Wege des Zwanges geschehen solle, sondern daß die Bestrebungen nur dann von Erfolg sein könnten, wenn der Gedanke im Volke selbst Wurzel fasse. Daher handelte es sich denn auch vor allem darum, die grundsätzliche Zustimmung und die moralische Unterstützung der Behörden zu erlangen, wobei freilich die von anderer Seite geführte Aktion zugunsten der »Vaterlandshymne« von Barblan nachteilig sein konnte, weil so die Bundesbehörden vor zwei divergierenden Vorschlägen standen.
Der Bundesrat hat sich nun inzwischen mit der Angelegenheit befaßt und dabei als feststehend anerkannt, daß eine Ersetzung des »Rufst du, mein Vaterland« als Nationalhymne zu begrüßen wäre. Er erklärte aber, über die Frage der Einführung eines bestimmten anderen Gesanges einen materiellen Entscheid nicht treffen zu können. Eine solche Entwicklung müßte aus dem Volke heraus kommen und in einer unzweideutigen Äußerung zugunsten dieses oder jenes Gesanges ihren Ausdruck finden. Immerhin wurden die eingereichten Vorschläge, soweit sie den Gesangsunterricht an den öffentlichen Schulen angehen, zur Stellungnahme an die

Konferenz der kantonalen Erziehungsdirektoren weitergeleitet. Im weiteren hat das Eidgenössische Militärdepartement zu Händen der Militärkapellen die Weisung erlassen, daß bei Feldgottesdiensten und anderen feierlichen Anlässen vorzugsweise der »Schweizerpsalm« oder die »Vaterlandshymne« gesungen oder gespielt werde.

J. L.
(Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Heft 22, 15. 11. 1934)

NOTIZ ÜBER W. BLODEK 1834—1934

Die Entwicklung W. Blodeks bietet ein interessantes Beispiel der Symbiose, aber auch des Bruches zweier heimischen Strömungen, der musikalischen Kultur der Deutschen und Tschechen. Bei der lokalen Entwicklung der Kunst überrascht den objektiven Betrachter zunächst die Freude, mit der begeisterte Musiker darangingen, eine musikalische Kultur im Lande Böhmen zu schaffen. Ein seltenes Moment des geistigen Wettlaufs spielte sich mitten im Lande, in Prag, ab. Blodek, von Geburt Prager, nach den Worten Smetanas ein eminentes Talent, ein theatralisches Talent, verband seine Verehrung zu Kittl, dem Schüler Tomascheks (und so dem Fortsetzer der Prager Schule, die in schicksalhafter Beziehung zu Mozart stand), eine seltene Bewunderung für Smetana, der auch danach strebte, die völkisch gerichteten musikalischen Strömungen seiner Heimat mit der weltumfassenden Bewegung der abendländischen Kunst zu vereinen. Eine an Lortzing erinnernde, autokritisch mit kleineren Formen sich bescheidende Begabung wächst in der Nähe des Synthetikers Smetana. Die kleine, aber erlesene und ausgewogene Kunst, die auch im Ausland, besonders in Deutschland, ihren Weg gefunden hat, verdient Anerkennung.

F. H. Váňa
(»Der Auftakt«, Prag, Heft 10, 1934)

DEUTSCHE ROMANTIK UND KRAFT

Das Wesen der deutschen Musik ist das Wesen des deutschen Menschen schlechthin. Sie ist voller Romantik, von tiefer phrasenloser Frömmigkeit, sie ist verträumt, nachdenklich und doch wieder voller Kraft und Bewegung. Sie ist herb, ja manchmal verschlossen, ist keusch, aber auch wieder voll Leidenschaftlichkeit, fest gebunden in ihren ewigen Gesetzen und doch auch von vorwärtsstürmender Freiheit. Sie ist — nicht zuletzt — von guter Handwerklichkeit, da sie in ihrem tiefsten Wesen die Gründlichkeit und den Fleiß deutscher Art bekundet. Das ist das Wesen der deutschen Musik, wie sie uns in ihrer Idealgestalt vorschwebt. *Paul Graener*

(»Der Mittag«, Düsseldorf, 25. 12. 1934)

DEUTSCHE MUSIK ODER ATONALITÄT?

Ausschlaggebend für die Ablehnung der Werke Hindemiths waren ihre »weltanschaulichen Entgleisungen schlimmster Art aus der Vergangenheit«. (Dr. Goebbels.) Die Frage nach der inneren Haltung des Kunstwerks, seinem Gehalt an Charakter- und Gesinnungswerten führte zur eindeutigen Klärung und unmißverständlichen Scheidung der Geister. *Alfred Rosenbergs* Hinweis auf die Unterschiede zwischen der Weltbetrachtung des liberalistischen 19. Jahrhunderts und des nationalsozialistischen 20. Jahrhunderts zeigt die tiefer liegenden Ursachen des Konflikts auf, der hier zum Austrag gelangte. Reichsminister Dr. *Goebbels* wies in seiner Rede vom 6. Dezember nicht nur auf die ethischen Niederungen des Hindemithschen Werkes und seiner engen Verpflichtung gegenüber den Sensationen der Nachkriegszeit hin. Er berührte darüber hinaus die Frage der Atonalität und damit des tonlichen Materials, das unserer Musik als Baustoff dient. Das Material unserer Musik gewinnt als elementarer Wesensbestandteil der nordisch-abendländischen Musik für die grundsätzliche Klärung ihres Wesensgefüges (neben dem untrüglichen Zeichen des rhythmischen Elementes) keine geringere Bedeutung als die Frage nach den inneren Werten der Kunst, wie sie (vgl. unseren Aufsatz »Wahre Kultur ist Gesinnungskultur«) zu allen Zeiten unveräußerlich in ihrem Ethos, in der innigen Naturverbundenheit des deutschen Menschen und seiner heroischen Haltung beschlossen liegen. Treues Beobachten und liebevolles Befragen der Natur, »die angeborene Neigung, ihr mit Wahrhaftigkeit und Treue nachzugehen«, schufen unserer Musik die melodie- und harmoniebestimmenden Grundlagen des auf *unveränderlichen Naturgesetzen* beruhenden Systems der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebes (vgl. Helmholtz). Diese organisch bedingten Gesetzmäßigkeiten, die in unserer Musik walten und sie von allen anderen Kulturen unterscheiden, sind keine zeitbedingt Erfahrungsgesetze, sondern eine der großartigsten Naturoffenbarungen von ewiger Dauer.

Leibnitz' Satz »Musik ist unbewußte Übung

der Seele in der Arithmetik« erweist sich daher als vollgültig. *Schönbergs* Thesen »Die Auffindung unserer (!) Skala war für die Entwicklung unserer Musik ein Glücksfall, und wir hätten ebensogut eine andere Reihe finden können, wie beispielsweise die Araber, die Japaner oder die Zigeuner« bedeuten dagegen eine Verkennung und willkürliche Verdrehung von unwandelbaren und zeitlosen Naturgesetzen.

Unser rassisch bedingtes naturgebundenes Musikdenken und -fühlen konnte sich erst nach jahrhundertelangem Ringen mit der im *Orient* verwurzelten *Gregorianik*, welche die germanische Musik mit Beginn der Christianisierung im Kerne traf und die erste entscheidende Umwälzung hervorrief, durchsetzen und behaupten. Die zweite Revolution, gegen welche das ausgehende 16. Jahrhundert nur als Umschichtung im eigenen Tongebäude, als zeitliche Stilwende erscheint, ist vorbereitet durch die Erschütterungen dieser organischen Grundlagen. Sie hebt mit dem *Impressionismus* an. (Selbstzweck des Klanges, Farbe als Trägerin des Ausdrucks, Einfluß exotischer Musik.) Die Unbekümmertheit der Stimmführung bei *Mahler* kündigt den Auflösungsprozeß an. Zum offenen Ausbruch kommt die Umwälzung erstmalig 1906 in der Kammersinfonie Schönbergs, des »Altmeisters der Moderne«. Gab bisher der naturgegebene Dreiklang das Baumaterial der Harmonie und der melodischen Linie, so beginnt Schönberg seine Kammersinfonie mit einem aufsteigenden Quartenmotiv. Der einleitende Quartenhornruf ist gleichsam das Signal des Aufruhrs gegen die Dreiklangsthematik unserer Musik. In der Folge benutzte Schönberg Quarten und abstraktem Denken entsprungene Tonsysteme als Konstruktionsmittel. (Zwölftonsystem in der Serenade, Werk 24.)

Mersmann bezeichnet in seiner durchaus bejahenden Bewertung Schönbergs »Zersetzung und Auflösung« als wesentliche Merkmale seiner Musik, die »alle Bindungen zerbrach, alles einriß, was die Musik um ihn herum bejahte, die Ordnung der Töne im Klang, ihre Verschmelzung zur melodischen Einheit, die Bindung von Glied zu Glied, von Gestalt zu Gestalt«. Nach Mersmann »verliert die Musik alle, auch die verborgensten Beziehungen zu der *bisher natürlichen* Einstellung zum Menschen. — Sie will nicht ausdrücken, erschüttern oder erfreuen.« — Und zur Beleuchtung der rassischen Voraussetzungen der Situation ist folgende Ergänzung bemerkenswert: »Sie kann nicht mehr gefühlt werden, bedarf *neuer* Sinne und eines neuen *Nervensystems* zur Aufnahme.« Mersmann sieht hierin die große Tat Schönbergs, unser arteigenes Empfinden und Denken wird diese Ausschaltung der organisch tonalen Funktionen ebenso ablehnen müssen wie die Entstehung der Akkorde als willkürliches Zufallsergebnis des Zusammenwirkens von Linien, die mit Fanatismus betriebene Ausschöpfung intellektueller und konstruktiver Möglichkeiten, ebenso wie den Mersmannschen Standpunkt, daß »nach vollkommener Auflösung der alten Tonalität eine neue Gesetzmäßigkeit der Melodiebildung hätte gefunden werden müssen«. Als theoretische und praktische Verfechter dieses Konstruktivismus betätigen sich neben Schönberg vornehmlich *Josef Matthias Hauer* (Zwölftöne-Musik, Tropen), *Ferruccio Busoni* und *Alban Berg*. Busoni sieht in unserm Tonsystem lediglich eine kümmerliche Taschenausgabe, in dem Wesen der heutigen Harmonie ein kaleidoskopisches Durcheinanderschütteln von zwölf Halbtönen. Für die Musik errechnet er 113 brauchbare Skalen. Übertroffen wurden die Berechnungen Busonis durch *Georg Capellen*, dem alleine das zwölfstufige temperierte System zur Konstruktion von $26 \times 12 = 312$ Tonarten dient. Die Aufnahme exotischer Systeme und Tonleitervarianten soll einen neuen »exotisch-europäischen Mischstil«, eine »Weltmusik« entstehen lassen, in die sich unsere Komponisten, »fremdartige Nahrung in eigenes Blut verwandelnd, einreihen müßten«.

Walter Trienes
(Westdeutscher Beobachter, Köln, 19. 12. 1934)

VOLKSMUSIK UND KUNSTMUSIK

Auf chorischem Gebiet, vom Singen her, vollzog sich auch die *Geburt des neuen Stils nationaler Prägung*, nicht als Schöpfung eines einzelnen, sondern einer ganzen Reihe von Musikpersönlichkeiten, die mehr oder weniger der Jugendbewegung verpflichtet sind. Der neue Chorstil strebt nach neuer Tonalität, Sanglichkeit und Eigengesetzlichkeit aller Stimmen, verzichtet auf Schmuck und Farbenwirkungen, auf Heraustreiben des Wortausdrucks und versucht zu prägnanten schlüssigen Lösungen zu kommen, die Musik auch wieder in den Tages- und Jahreslauf hineinzustellen. Dieser neue, heute schon gefestigte Stil ist zweifellos einer gegenseitigen Befruchtung von Volksmusik und Kunstmusik zu danken, steht auch schon auf der Grenze zwischen beiden. Ein Übergreifen dieses ge-

reinigten Stils auf Orchester und Bühne ist im Gange.
All diese Ansätze waren schon vorhanden, als die *nationale Revolution* eine völlig neue Situation schuf. Die Musik sollte nicht mehr einer von vielen Programmpunkten eines im übrigen politisch und wirtschaftlich eingestellten Staates, sondern mit den übrigen Künsten ein wesentlicher Teil der neuen Volkwerdung sein. Internationale Namen und Werke verschwanden, man besann sich auf manchen im Schatten stehenden Meister, man entging aber auch nicht den alten Zeiten der Wende anhaftenden Konjunkturrittern der Gesinnung. Als elementare Tatsache trat die singende Mannschaft auf und überrannte die Auseinandersetzung zwischen Männergesang alten und neueren Stils. Die Marsch-, Lager- und Feiergesänge des Heeres, der SA, der SS, des Arbeitsdienstes und der Hitler-Jugend sind unmittelbarer Ausdruck des Singewillens eines Volkes, das sich zu neuer Gemeinschaft zusammengefunden hat und das Lied wieder seinem Lebensganzen einverleibt. Der einstimmige Gesang steht naturgemäß im Vordergrunde. Hiermit ist für die gesamte Musik im Volke ein Fundament von größter Breite gegeben. Da die Hitler-Jugend mit ihren sechs Millionen auch die ganze deutsche Jugend umfaßt und ihr Leben bestimmt, ist die musische Erziehung durch die Schule etwas in den Hintergrund gerückt. Zweifellos ist in der Jugendführung das volle Bewußtsein lebendig, welche *Verantwortung* und welche *Werte* in ihre Hand gelegt sind. Es soll nicht beim wildgewachsenen Singen bleiben, die Ausbildung musikalischer Jugendführer ist in Angriff genommen. Daß die Jugend nicht »Musik als solche«, sondern sich und ihr Wollen im Liede und Musizieren erleben will, ist eine Grundtatsache, an der man nicht vorbeisehen kann. Kein Zweifel, daß hier das gegenwärtigste Leben kreist, echter Auftrieb, echte Begeisterung die Grundlage für ein neues Singen und Musizieren geben. Wichtiger als Kritik an ungenügenden Leistungen wäre es, an der Veredelung dieses Tuns mitzuwirken durch Betreuung und Vermehrung des Liedgutes, Ausbildung oder Umschulung der Lehrkräfte. Nicht Mitläufer und gesinnungstüchtige Spekulanten werden *das neue Volkslied* der singenden Scharen schaffen, es wird aus der Jugend, den Marschierenden selbst kommen oder es wird von gemeinschaftsverbundenen Musikern geschenkt werden. Heinrich Spitta, Hermann Simon haben schon neue gegenwärtige Weisen geschaffen; zur Stilreinigung und -festigung stehen die umfassenden Sammlungen »Wohlauf Kameraden!«, »Deutschland im Lied« zu Gebote, die die Gegenwart sinnvoll mit allen großen Volksliedzeugenden Zeiten der deutschen Geschichte verbinden. Hier ist Musikgut für Jahrzehnte. Von dieser Grundtatsache der singenden Mannschaft aus muß sich auch das *Chorwesen* neu orientieren. Für die Unzahl der aus allen Volkskreisen sich zusammensetzenden Vereine kommt es weniger auf eine neue Literatur an — die gibt es längst in den »Lobeda«-Singbüchern, bei den vernachlässigten Klassikern, in zahlreichen Einzelleistungen —, sondern auf eine *neue Einstellung.* Der Probendrill mit dem Endziel Konzert oder Wettstreit, Konkurrenzneid, gesellschaftliche Mauern müssen fallen. Singen zur Freude für sich und andere, Singen mit dem Volke, Abkehr von abgestandener, innerlich unwahrer Literatur sind das Ziel. Daß die Umstellung nicht auf Kosten der musikalischen *Leistung* gehe, wird Sache der verantwortlichen Führer sein. Ähnliches gilt von den gemischten Chören. Es müßte nicht Ehrgeiz der Kleinsten sein, die großen Oratorien mit Opfern und doch ungenügend herauszustellen. Die gewaltige und herrliche Literatur aus fünf Jahrhunderten und von fünf Nationen bietet eine ungeheuere Auswahl bester zugänglicher Kleinkunst. Neben den allen offenstehenden Volkschören wünschen wir keinesfalls den Untergang jener erlesenen Vereinigungen oder stark fundierten Institute, die das Krongut der großen Kunst zu verwalten haben. Sie bilden sinnvoll die Spitze einer Pyramide, die auf dem Volksgesang sich aufbaut.

Armin Knab
(Frankfurter Zeitung, 20. 11. 1934)

BAUDELAIRE UND WAGNER

In der Newtonstraße Nr. 16, die im Stadtteil am Etoile liegt, dort, wo Wagner sich in dem alten kleinen Haus des Romandichters Octave Feuillet niedergelassen hatte, ging Baudelaire im Jahre 1860 häufig ein und aus. Er war bei jenen berühmten Mittwoch-Empfängen anwesend, mit Berlioz, Gounod, dem Zeichner Gustave Doré, mit Emile Ollivier, Malwida von Meysenbug, Jules Ferry, der damals noch ein einfacher Rechtsanwalt war, zusammen mit einer Menge von geschäftigen, neugierigen Interessierten, wie sie sich in Paris immer um Gäste scharen, deren Aufenthalt in der Hauptstadt einiges Aufsehen erregt hat.

Minna, die gute Hausfrau, war aus Dresden herbeigeeilt. Sie bewohnte in dem Haus eine getrennte Wohnung (jeder der beiden Ehegatten wohnte in einem getrennten Stockwerk); sie floh vor den Besuchern und herrschte über das Hauspersonal. Drei Bediente waren im Haus. Wie wenig glich diese prahlerische Bohème, die durch die Vorschüsse von Wesendonck auf die Tetralogie und die Rechte des Herausgebers Schott auf den Verkauf des »Rheingold« genährt wurde, der bitteren Not Baudelaires, der sein Elend durch Opiumräusche in armseligen möblierten Zimmern zu verbergen suchte. Der Dichter mußte diesen seltsamen kleinen Mann mit dem blitzenden Geist bewundern, der des Morgens in einen langen violetten Samttalar gekleidet, dessen starker Kopf mit einem Barett aus demselben Stoff bedeckt war, und der mit einer Menge von Gästen ein sehr miserables Französisch kauderwelschte. Er achtete in ihm den feinen Zauberkünstler, den Überbringer einer heiligen Botschaft, denjenigen, den Gott in diese ärgerliche Welt geschickt hat, um die arme Menschheit mit Gesängen, Bildern und Tönen zu trösten. Den Künstler, der ein Volk von Heroen, eine Welt von Riesen zu schaffen imstande war, den Musiker, der aus den tiefen sächsichen Wäldern gekommen war, um mit seinen Zauberworten das geistreiche, witzige und harte Paris zu erobern.

Baudelaire wohnte den drei Konzerten bei, die Wagner in eben jenem Jahre 1860 im Saal der Italiener gab, um das Pariser Publikum auf den »Tannhäuser« vorzubereiten. Es ist bekannt, daß die Angelegenheit mit einem Defizit von 11 000 Francs schloß und daß die Pariser Boulevard-Presse einen Haßfeldzug gegen den revolutionären Musiker entfesselte, den sie den Marat der Musik nannte. Der bedeutende belgische Musikschriftsteller Fétis schrieb in seiner allgemeinen Musiker-Biographie: »Diese Musik, die Zukunftsmusik sein sollte, gehört schon der Vergangenheit an.« Baudelaire, den dieser Mißerfolg tieftraurig gemacht hatte und der die boshaften Artikel im »Ménestrel« und im »Theaterboten« mit Verärgerung gelesen hatte, der zudem am allermeisten vielleicht von einem gemeinen Artikel, den Berlioz in den »Débats« veröffentlicht hatte, enttäuscht war, richtete hintereinander zwei Briefe in die Newtonstraße, in denen er dem deutschen Meister seine leidenschaftliche Bewunderung erneut ausdrückte.

François Porche
(Berliner Tageblatt, 25. 12. 1934)

WARUM PFLEGEN WIR ALTE MUSIK?

Die breite Fülle, in der uns Aufführungen älterer Musik in unserer musikalischen Gegenwart begegnen, müßte den ernsten Freund unserer Kunst eher nachdenklich stimmen als freuen. Er bringt sie und ihre Erfolge in Vergleich mit der ebenso offenkundigen Vernachlässigung der musikalischen Gegenwart und fragt vielleicht bitter, ob der Lebende wirklich schon so weit alle Fähigkeit verloren habe, sich musikalisch auszusprechen, daß seinen Zeitgenossen die Werke früherer Jahrhunderte mehr bedeuten, als die seinen. Er würde verstehen, wenn zeitweise die Stimme der ganz großen schöpferischen Geister aus dem Dunkel früherer Tage zu unserem Ohr dränge; aber er hat nicht ohne weiteres Verständnis dafür, daß diese Interessen der Heutigen beinahe allem zugute kommen, was vordem an Musik geschaffen wurde, daß Namen der Vergessenheit entrissen werden, die ihrer Zeit keine Gipfelpunkte bedeuteten, sondern in treuer Pflichterfüllung lediglich die reinen Bedürfnisse des Tages erfüllten. Es wäre zweifellos grundfalsch, mit diesem Groll die Pflege der alten Musik zu betrachten; denn die Benachteiligung der heute Schaffenden erfolgt ja nicht nur aus der intensiven Pflege älteren Musikgutes, wie sie seit etwa zwanzig Jahren in steigendem Maße geübt wird. Früher und auch heute wohl noch in stärkerem Maße ergibt sie sich aus der Pflege unserer Klassik und Romantik. Richtig ist vielmehr dies: Die Betonung des Gestrigen auf der ganzen Linie zeigt unbarmherzig auf eine Krise unseres Schaffens. Schöpferisch starke und gesunde Zeiten kannten nicht die Historie, sie lösten jede Aufgabe mit eigenen Kräften. An dieser Selbstverständlichkeit wuchsen die großen Meister.

Wenn beiden Gruppen der gegenwartsfremden Musik — der klassisch-romantischen einerseits und der älteren andererseits — eine gemeinsame Gegnerschaft zum Heutigen zuerkannt werden muß, so unterscheiden sie sich gleichwohl durch ihre Entstehungsursachen: Die erste Gruppe verdankt die Macht ihrer Betonung der absoluten Größe ihrer Meister: Beethoven, Schubert, Bruckner brauchten fast ein halbes Jahrhundert, um inre Wirklichkeitsmöglichkeit voll zu entfalten. Die Pflege der alten Musik entstammt letzten Endes dem Drange, aus diesem den Schaffensprozeß unheilvoll lähmenden Einfluß der Großmeister zu entrinnen. Das erscheint darum möglich, weil

die ältere, genauer gesprochen, die vorklassische Musik eine Reihe wichtiger Merkmale enthält, die einen grundlegenden Unterschied in Haltung und Form bedingen. Versuchen wir, uns darüber kurz klar zu werden. Der erste und vielleicht tiefstgehende Unterschied betrifft das Verhältnis von Musik und schöpferischer Individualität. Die ältere Musik ist nicht wie die neuere zuerst und wesentlich eine Ausstrahlung des Persönlichen; sie spricht das »Wir« aus, nicht das »Ich«, sie bemüht sich um objektive Haltung, nicht um subjektive. Dabei fallen zwei Dinge auf: erstens tritt trotz dieser Grundeinstellung keinerlei Nivellierung ein; die persönliche Hand des Schöpfers, so wenig sie sich zur Schau stellt, ist selbst bei kleinen Meistern deutlich zu erkennen. Zweitens bewirkten die Verdünnung und Typisierung des persönlichen Ausdrucks eine im besten Sinne schulmäßige Verbundenheit aller Schaffenden, die allen wachsenden Talenten und sogar dem Genie eine starke Stütze gab, daneben die schmiegsamste Anpassung des Ausdrucklichen an die Kultur der verschiedenen Epochen ermöglichte. Und wem könnte es entgehen, welche Fülle von Kräften durch diese Haltung für die handwerklich-technische Durchbildung der Kompositionen frei wurde! Eine mittelbare Folge der genannten Einstellung war dann das Verhältnis des Schaffenden zu Auftrags- und Gelegenheitswerken. Wie stolz waren wir seit Beethoven auf die völlige Freiheit in dieser Richtung, und doch, wie büßen es die Heutigen durch verhängnisvolle Isoliertheit! Sie schaffen gleichsam im luftleeren Raum, und wenn ihre Sprache volksfremd und schwer verständlich wurde, so ist das kein böser Wille, sondern eine natürliche Folge einer Einstellung, die jeden »Auftrag« als der Würde und Freiheit der Kunst zuwider ablehnte. Wie unbedingt vorbildlich ist hier die Haltung der älteren Meister! Endlich führte die neuere individuelle Einstellung zum sicheren Absterben der religiösen Musik. Gerade hier ist es wichtig, daß alle, die sich heute um eine Erneuerung bemühen — vielleicht sind es die stärksten Kräfte der heute Schaffenden —, an den vorklassischen Meistern ausrichten; daß damit keine Kopie gemeint ist, versteht sich von selbst.

Joseph Neyses
(»Der Mittag«, Düsseldorf, 25. 12. 1934)

GERMANISCHE MUSIKINSTRUMENTE

Daß es einen eigenen Sängerstand gegeben hat, der diese Instrumente zur einstimmigen oder gar akkordischen Untermalung benutzte, wurde bisher nicht nachgewiesen. Die Gleichsetzung Barde und Sänger, die wir dem Göttinger Hainbund verdanken, ist falsch. Der höfische Sänger, der »Freund der Götter« ist nachgewiesen. Er stand in höherem Ansehen als der gewöhnliche Freie. Ich erinnere nur an den einflußreichen Künstler und Helden Volker von Alzey am Hofe Gunthers.
Das uns teilweise überkommene Hildebrandslied, wie auch Runenlieder und Zaubersprüche, wurde wohl in der Zeit, da ihre Notierung erfolgte, gesprochen statt gesungen. Im »Beowulf« finden wir noch eine Stelle, die der Phantasie weiten Spielraum beläßt: »In der Halle war Harfenklang und lautes Singen.« Leider ist nichts über den Gebrauch der Harfe dort gesagt.

Jüdisch-jesuitische Verschlagenheit hat es z. T. verstanden, einen Nebelschleier auch über Deutsches Musikschaffen in vor- und frühgeschichtlicher Zeit zu legen. Doch der Triumph erfolgte zu früh. *Schweigen die Harfen, so sollen die Luren jetzt um so eindringlicher reden. Sie allein haben als einzig tönendes Denkmal die Jahrtausende überlebt. Die Lure* — altnordisch: ludr-Horn — erscheint in älteren Schriften unter verschiedener Bezeichnung als Naturhorn, Stierhorn, Bronzeposaune und auch Krummhorn; heute in der Form und Bezeichnung der Signalhörner, Alphörner, wie in der Abwandlung der verschiedenartigen und bekannten Blechblasinstrumente überhaupt. — Tacitus erwähnt die Lure als Sonnenscheibe, die »noch im Untergehen töne«. In der Volkssage findet das Horn würdige Erwähnung. Ein Siegfried ohne Horn ist schlecht auszudenken. Rolands Horn »Olifant« wirkte Wunder. R. Wagners »Götterdämmerung« setzt mit Hornrufen als Zeichen der Zeitenwende ein usw. Starke Bevorzugung von Militärmärschen, in denen die Blechmusik doch die entscheidende Rolle spielt, ist der Deutschen Seele artgemäß.
So ist das Horn ein durchaus nordisches Instrument! Sein Alter wird in die jüngere Bronzezeit — 2000 v. u. Z. — verlegt. Vortrefflich erhaltene Luren, die nur im Norden und nur paarweise und dann in gleicher Stimmung gefunden wurden, geben Kunde von der hohen Kultur unserer Vorfahren. Über zwanzig solcher S-förmigen und z. T. über manneshohen Instrumente befinden sich in dänischem Besitz, davon wieder der größte Teil im Kopenhagener Nationalmuseum. In Kopenhagen wurden die Luren noch im Jahre 1925 öffentlich geblasen. Mitsommertag und

Jahreswechsel gaben den äußeren Anlaß dazu. Durchdringend und weich ertönt die Lure. Im Klange überbietet sie unsere heutige Posaune ganz entschieden. Im Tonumfang — C—c'', 8 Naturtöne — umfaßt sie Posaune und Trompete zugleich. — Ob die 1912 im Neuen Königlichen Opernhause zu Berlin erfolgte dankenswerte und sehenswerte Aufführung (Cossina-Fleischer) blechgetriebener Luren das tonale Erleben restlos unter Beweis stellte, mag allerdings anzuzweifeln sein. Cossina, selbst ausübender Musikfreund, war musikalisch leicht zu begeistern. Immerhin war die Aufführung sicherlich kein alltägliches Erleben. In ihrer einzigartigen Formschönheit, mit ihren Buckeln und Kreislinien auf der Schallmündung, mit ihren Gehängen, Kettchen und Bronzeplättchen beim Mundstück, mußte selbst in der Nachahmung die Wirkung ohne Vergleich sein.

Ob die Luren militärischen oder anderen Zwecken dienten, steht dahin. Die uns bekanntgewordenen Abbildungen an den Innenwänden der Steinplatten der Grabkammer auf dem Hügel zu Kivik in der Landschaft Schonen, erinnern nicht an militärischen, sondern religiösen Gebrauch dieser Luren. Dieses Denkmal, z. Z. der älteste Fund, etwa 1600 v. u. Z., zeigt uns eine kultische Sonnenfeier. Neben dem Feuerbohrer sehen wir einwandfrei Lurenbläser in verschiedener Haltung dargestellt. Immerhin ist die Verwendung der Lure als Signalhorn nicht abzuweisen.

Karl Rutkowski

(»Ludendorffs Halbmonatsschrift«, München, 20. 12. 1934)

MAX FIEDLER ZU SEINEM 75. GEBURTSTAG

Mit seinen 75 Jahren dürfte Max Fiedler, der jetzt in Schweden, der Heimat seiner Frau, lebt, der älteste tätige Dirigent sein. Bis vor eineinhalb Jahren leitete er noch die gesamten Essener Konzerte und verzichtete keineswegs darauf, den Rufen als Gastdirigent an bekannte Konzertstätten zu folgen oder als Konzertbegleiter mit Maria Jvogün zu reisen. Die Leitung des Essener Musiklebens hat nicht er aufgegeben; die Neuordnung der Verhältnisse ließ eine Personalunion zwischen Konzert- und Opernleiter wünschenswert erscheinen, und diese umfangreiche Aufgabe mochte man dem alten Herrn nicht anbieten. Daß Fiedler sie mit jugendlichem Eifer angepackt haben würde, darüber kann kein Zweifel bestehen. Denn so oft er vor dem Orchester steht, beweist er eine erstaunliche Lebendigkeit.

Er ist von seiner Musik durchglüht. Intensiver als er auch heute noch die Sinfonien seines geliebten Brahms gestaltet — für dessen und Regers Werk er viel getan hat — ist eine sinfonische Interpretation kaum denkbar. Um so erschütternder ist dann der Augenblick, wenn er sich in die Wirklichkeit des Konzertsaales zurückbesinnt, um seinem Publikum für den brausenden Beifall zu danken. In heiterer Selbstironie sagte er einmal, als vom Dirigenten beim Kapellmeister-Unterricht die Rede war, für sich zu Hause könne er das Dirigieren auch nicht mehr, wohl aber vor dem Orchester: »Das macht die Musik!«

Solche körperliche Leistungsfähigkeit, die an sich schon erstaunlich genug ist, findet in einer geistigen Frische ihre Ergänzung, die selbst zum Übermut noch aufgelegt ist. So überraschte er vor fünf Jahren, als sein 70. Geburtstag gefeiert wurde, seine Essener als musikantische Danksagung für alle guten Wünsche mit einer Ouvertüre »Essen«: e — es — es — e und einem frechen Schnörkel für den musikalisch unmöglichen letzten Buchstaben. In solchem launigen Einfall offenbart sich ein Temperament, wie es nur in einer Generation gesicherten Besitzes wachsen konnte, in einer Zeit, der das Ethos der Musik eine Selbstverständlichkeit war und nicht eine Aufgabe, die es mit unerschütterlichem Ernst in jeder Stunde neu zu bewältigen galt.

Fiedler gehört zu den Glücklichen, denen soviel an Voraussetzung und Überlegenheit gegeben ist, daß sie leichtfertig sein dürfen. Nicht sein weißes Haar erst hat ihm solche olympische Heiterkeit gegeben; er muß sie, so wie wir ihn seit Jahren kennen, eigentlich immer schon besessen haben. Gewiß hat ihn das neben den problematischen auch wohl einmal wertvolle neue Dinge übersehen lassen. Aber darauf soll es uns weniger ankommen, als auf das Beispiel einer harmonischen Musikerpersönlichkeit, für das wir ihm heute zu seinem Geburtstage danken.

Alfred Brasch

(Rheinisch-Westfälische Zeitung, 31. 12. 1934)

ERINNERUNGEN AN GIACOMO PUCCINI

Aus Capalbio sandte mir am 2. Dezember 1913 der italienische Meister sein Bild. Den Hut fesch auf dem Kopfe, den er auch im Zimmer

nicht absetzte, die unvermeidliche Zigarette im Munde, den Mantelkragen hochgeschlagen, der aber die flott gebundene Schleife nicht ganz verdeckt, eine Hand in der Tasche: das ist der Künstler, der Ruhm und Glanz wie selten ein Künstler erlebte, den die Frauen verwöhnten, der sich aber immer wieder nach seinem stillen Viareggio oder Torre del Lago sehnte, wo er fischte, jagte, mit Freunden sich tummelte, Motorboot fuhr. Man fühlt beim Anblick dieses ausdrucksvollen Gesichts seine primitive, fast jungenhafte Natürlichkeit und daneben eine weltmännische Gedflegtheit, eine lässige Überlegenheit neben flammender Sensibilität, das Geheimnis einer seltenen Mischung gegensätzlicher Wesenszüge in einer kultivierten Künstlerpersönlichkeit. In der Großstadt konnte er nie schaffen. Tragisch, wie er mit 36 »Turandot«-Notenskizzenblättern seinen letzten Gang nach der Weltstadt Brüssel antrat, um sich einer Kehlkopfoperation zu unterziehen. Sie blieben unberührt in der Großstadt, wie sehr auch sein Herz nach Vollendung seines Schwanensanges »Turandot« verlangte.

Puccini hat sich selbst, wie er das vor Wiener Freunden mit Lächeln bekannte, nie für einen Meister vom Format Verdis gehalten. Er verwahrte sich aber auch mit aller Energie, als »Nurtheatraliker, als die Inkarnation unserer Verderbtheit und Unaufrichtigkeit« hingestellt zu werden. Er war ein Meister seiner Welt und kannte die Grenzen seiner Begabung. »Ich liebe die kleinen Dinge, ich will nur die Musik der kleinen Dinge machen . . . wie sie zu Herzen gehen.«

»Ohne Arbeit hat mein Leben keinen Sinn«, bringt er wiederholt zum Ausdruck. Er schwärmt von seinem Garten Eden in der Abgeschiedenheit seines Besitzes Torre del Lago. Als eine Fabrik mit Maschinenlärm und üblen Gerüchen neben seinem Tuskulum errichtet wurde, da beginnt für ihn eine Zeit tiefster Depressionen, denn seine Schaffenskraft erlahmt. Ein erregtes Gespräch mit seinem Verleger oder Textdichter läßt ihn tagelang nicht schlafen und arbeiten. Ein schwerer Autounfall hindert ihn fast ein Jahr lang, zu komponieren. In selbstquälerischen Gedanken verwirft er seine ersten Versuche der Arbeit, bis ein heiliges Feuer ihn wieder zum Schaffen bringt. So schuf er die unerreichten Melodien der »Bohème«, die beschwingten, klagenden und jauchzenden Kantilenen, dieses ätherische Klingen eines sich ausblutenden Herzens.

Ich hatte ein Jahr lang täglich italienisch gelernt und freute mich nun, den Meister, der nur wenige Brocken und Phrasen deutsch kannte, zu unterhalten. Aber die Lehrbuchweisheit erlitt argen Schiffbruch. In unheimlichem Temperament sprudelte er Dinge hervor, die am Ohr vorbeirauschten. Statt langsamer zu sprechen, ließ er seinem Temperament in nervöser Unruhe die Zügel schießen. Köstlich, wie ein Wiener Kapellmeister einmal seinen Wortrausch deutete. Nach einer unkünstlerischen »Tosca«-Aufführung verspürt er Lust, sich dem Meister vorstellen zu lassen, um ein paar anerkennende Worte zu erhalten. Der erzürnte Maestro lacht höhnisch und sprudelt auf italienisch heraus: »Gräßlich! Wie wagen Sie es? Stümper, Bestie, Schuft!« Devote Verbeugungen des Dirigenten, der ebenso wenig italienisch wie Puccini deutsch versteht. Er fühlt aber sein Temperament und bucht seine Ausbrüche für Anerkennung. Puccini muß lachen. »Tante grazie, Maestro caro!« Der Taktstockschläger ist entzückt von dem gewinnenden Wesen des Südländers. Am anderen Tage verkündet er in schmunzelnder Selbstgefälligkeit, wie der Maestro berauscht und glücklich lachend seine Aufführung anerkannte.

Johannes Reichelt
(»Berliner Tageblatt«, 28. 11. 1934)

LUDWIG RICHTER, DER GROSSE KÜNSTLER UND DAS DEUTSCHE STUDENTENLIED

Ludwig Richter war damals kein ganz Junger mehr. Er war 31 Jahre alt und gerade Professor an der Dresdener Kunstakademie geworden. Er hatte den Gipfel seiner künstlerischen Laufbahn erklommen, auf dem er nun lange Jahre hindurch verharren sollte, indem er die »Volksmärchen der Deutschen« von Musäus illustriert hatte. Ein Summen und Klingen hatte er mit seinen wundervollen Bildern in diese deutschen Märchen hineingetragen, und ein Klingen und Lachen trug er nun auch hinein in die Lieder der deutschen Studenten. Er war als Professor abhold allem Gespreizten und Feierlichen, sondern so wie er eben noch der große Herzenskündiger der Kinderwelt der Märchen geworden war, die in Deutschland nie wieder holdseliger und naiver gezeichnet worden ist, so wurde er nun auch der Verkünder deutschen Studentenlebens in all seinem Überschwang der Jugend und Freude, der Sorglosigkeit und der Ro-

mantik, das heute auch nur noch wie ein »Märchen« anmutet.
Jedem von uns Menschen hat Gott ein wenig Musik ins Herz gelegt, dem »freien Bursch« aber am allermeisten. So war es beinahe selbstverständlich, daß Richter, der immer nur auf die Melodien des Lebens lauschte, um daraus seine Kunst erstehen zu lassen, schon sehr früh in seiner Künstlerlaufbahn mit dem deutschen Studenten ein Freundschaftsbündnis schloß, bei dem er sich mit den Liedern beschenken ließ, um dafür seine Kunst darzubringen. Zu der kraftvollen, deutlichen, herzhaften Sprache der Lieder passen die klaren, festen Striche des Richterschen Zeichenstiftes, als seien Maler und Dichter eine Person wie in den Schöpfungen Wilhelm Buschs. Nirgends wird der Klang der Lieder gestört durch die Holzschnittmanier Richters, sondern im Gegenteil, dieser findet für den trotzigen, harten Ton genau so das richtige Bild wie für den lustigen, schalkhaften. Mit einer Sorgfalt ohnegleichen horcht der Maler in all die Regungen des ihm fremd gewesenen Studentenlebens hinein, als habe er mit beiden Beinen Jahre hindurch darin gestanden.

Albrecht Krause
(»Deutsche Sängerschaft«, XI. 1934)

MUSIKSCHÄTZE IM STAHLSCHRANK

Doch in den Räumen der Staatsbibliothek ruht ein noch größerer Schatz, die Musikbibliothek, die als Sammlung dieser Art das Bedeutendste und Kostbarste darstellt, das es in der Welt gibt. Das Musikschaffen der ganzen Erde, aller Zeiten und aller Instrumente ist erfaßt. Die Sammlung reicht von den einfachsten Gesängen der Naturvölker bis zum flüchtigen Schlager unserer Tage und den Opernschöpfungen der großen Meister. Umfangreiche Bestände an Werken über Musik, Biographien, Briefen und Bildern von Musikern vervollständigen das Ganze. Doch was die Musikbibliothek über alle anderen Sammlungen der Welt stellt, ist die außerordentlich große Anzahl von Autographien, besonders aus der Zeit der großen Klassiker.
Nur selten ist die Möglichkeit vorhanden, die Räume, die diese unersetzlichen Schätze bergen, zu besichtigen. Wenn einmal, so sind es Augenblicke unvergeßlichen Erlebens. In eintönig grauen Stahlschränken werden die Musikschätze verwahrt. Büsten von Musikern krönen die schmucklosen Notenschränke. Darunter eine Seltsamkeit: Händel, der einen wahren Luxus mit seinen Perücken trieb — manche Anekdote weiß davon zu erzählen —, ist hier ohne eine solche zu sehen.
Die Notenschätze selbst. Von Mozart ist in Originalen fast alles vorhanden, was er von seinem siebenten Lebensjahre bis zum Tode schuf. Die Partituren zu »Bastien und Bastienne« — im Alter von zwölf Jahren komponiert —, zu »Idomeneo«, der »Zauberflöte« und der »Entführung aus dem Serail«, zur »Jupitersinfonie« und zu »Cosi fan tutte« zeigen seine klare und leserliche Notenschrift. Besonders wertvolle und interessante Stücke der Sammlung: Beethovens »Neunte Sinfonie« in Urschrift, dazu das Skizzenbuch mit dem gewaltigen Hymnus an die Freude, von Mozart ein auf der Reise von Paris nach London entstandenes Skizzenbuch, Schuberts »Erlkönig« und Kompositionen des Goethe-Freundes Zelter. Und da ist auch die ganze gebundene Musikbücherei der Prinzessin Amalie, der Schwester Friedrichs des Großen, die eine eifrige Schülerin Bachs war. Damit sind wir bei dem Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach, dem Größten seiner Familie, die sich in ihrem musikalischen Wirken vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen läßt. Ehrfürchtig steht man vor dem gewaltigen Werk der »Matthäuspassion«, der »Johannespassion«, dem »Wohltemperierten Klavier« und der »Kunst der Fuge«. Wie klar die Schriftzüge! Aber leider, liegt es am Papier oder der Tinte? In fortschreitendem Zersetzungsprozeß scheinen diese Zeugen größten musikalischen Könnens zu verfallen. Und so hält man sie, um sie nicht gänzlich zu verlieren, im Lichtbild fest.
Immer neue Kostbarkeiten entdeckt man, Kompositionen von Bruckner und Reger. Uralte Gesangbücher fesseln die Aufmerksamkeit, vergilbte Handschriften aus dem 11. Jahrhundert, die ersten Notendruckversuche, darunter der älteste, 1601 entstandene Operndruck »L'Euridice«.

A. N.
(Berliner Börsen-Zeitung, 29. 12. 1934)

JUBILÄEN-WIRRWARR

Ein musikalischer Gedenktag aus diesen Monaten, das Händel-Jubiläum, gibt Anlaß zu Gedanken über einen gerade im Schrifttum immer mehr einreißenden Übelstand, den man den Jubiläen-Wirrwarr nennen könnte. Was Händel betrifft, so wird er augenblicklich zur Wonne seiner Liebhaber im ganzen Reiche

aufs fleißigste aufgeführt, und zwar zur Feier seines 175. Todestages. Da er 74 Jahre alt geworden ist, wird aber sein eigentliches Jubiläum erst im nächsten Jahr stattfinden: Der 250. Geburtstag, und diesem Tag folgt auf dem Fuße dasselbe Jubiläum bei dem gleichfalls im Jahre 1685 geborenen Bach. Mag das gemeinsame Feiern dieser beiden noch seinen guten Sinn haben, so wird es schon bedenklicher, wenn nun die musikalische Gemeinde zu einem Bach-Händel-Schütz-Festjahr eingeladen wird; denn Heinrich Schütz, dieser Vater des deutschen Oratoriums, ist 1585 geboren und hat mithin 350. Geburtstag. Es muß verwirrend wirken, wenn ohne genügende unterweisende Vorbereitung, nur nach dem Gebote des Dezimalsystems, Meister ganz verschiedener Zeit- und Stilalter unter einen festlichen Hut gebracht werden. Denn gerade der weniger bekannte Meister wird dann »aufgeschluckt« werden; er wird als irgendeiner, fern in der Türkei des Vergangenen, erscheinen und die Echtheit und Schlagkraft der historischen Anschauung ist wieder einmal gebrochen.

Die speziellere Anwendung aufs literarische Gebiet liegt auf der Hand. Zwar gibt es hier nicht das breite gemeinsame Feiern, wenn man von den Jubiläen unserer großen Dramatiker absieht, aber dafür stoßen sich noch viel härter im Raum des Kunstfeuilletons die mechanisch errechneten Gedenktage. 75., 80., 90. Geburtstag nicht nur der Lebenden, sondern auch der in unsere Zeit hineinragenden Verstorbenen, und von den Großen der Geschichte der Geburts- und der Sterbetag im hinkenden Rhythmus der *beiderseitigen* Jubiläumswiederkehr. Mißlich schon, daß dadurch in der Presse ein Großteil des Raumes für eigentlich frostige, weil weder durch Initiative des Schriftleiters noch der Zeitumstände angestrebte Zwecke beschlagnahmt wird. Sündhaft aber, daß ein wirkendes Gedächtnis der Großen auf diesem Wege gewiß nicht errichtet werden kann. Denn mag ihr Name auch die paar Tage lang in aller Augen und Ohr sein, so ist um so schwärzer die Nacht des Stillschweigens in der übrigen Zeit, und immer seltener geht — wenn anders man nach dem Anschein urteilen darf — das einzig wahre Licht auf: das lobende, preisende Wort aus augenblicklicher Ergriffenheit, aus Freude am eben gemachten Fund; dieses von jenen zu uns herüberstrahlende Licht, das allein Gedächtnis heißen darf.

(Die Literatur, Berlin, Dezember 1934)

SCHUTZ DEM SCHÖPFERISCHEN VOLKSGENOSSEN

Es kann in der stets das Gemeinwohl allen Dingen voranstellenden Zeit des Dritten Reiches keinem Zweifel unterliegen, daß jedes kulturelle Wachstum, also die schöpferische Leistung in Schrift, Musik oder bildender Kunst, wie jede schöpferische Leistung überhaupt, nur auf dem Boden des Volkstums gedeihen kann. Aus dieser Feststellung heraus folgt mit zwingender Notwendigkeit, daß jede schöpferische Leistung auch Kulturgut des gesamten Volkes, der Gemeinschaft aller Artgleichen, ist und bleiben muß.

Der von der Volksgemeinschaft getragene und im Namen dieser Gemeinschaft handelnde Staat hat also einerseits dafür zu sorgen, daß die schöpferische Kraft erhalten bleibt und gefördert wird, um sich zum Segen des gesamten Volkes auswirken zu können, und er hat anderseits die Pflicht, in vollem Umfange kulturelle Schöpfungen dem Volke zugänglich zu machen. Der Staat muß daher dem Schöpfer, der einen Ehrendienst an der Nation versieht, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln seinen Schutz angedeihen lassen, weit mehr, als dies die heute geltenden Gesetze vorsehen.

Diese, vom Führer in seinem Werk »Mein Kampf« mit zwingender Überzeugung ausgesprochenen Gedanken — der schöpferische Mensch, nicht die Schöpfung ist das Wertvollste — bilden die Grundlage eines neuen, in Vorschlag gebrachten *Urheberschutzrechts*, das gegenwärtig von der Deutschen Rechtsfront und Persönlichkeiten aus dem deutschen Kulturleben ausgearbeitet wird.

Der Rahmen des neuen Entwurfes, der den Urheberschutz in den Vordergrund stellt, ist wesentlich weiter gespannt, als der des heute geltenden Urheberrechts.

Bisher waren infolge einer rein materialistischen Anschauungsweise im Gesetz dem Verwerter der Schöpfung, in der Hauptsache materielle Rechte, aber nur wenig ideelle Pflichten auferlegt. Neben einer großen Zahl von Nutzungsberechtigten, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, den schöpferischen Menschen zu fördern, gab es, vor allem in der Verfallzeit, eine nicht geringe Anzahl solcher, bei denen liberalistisch-kapitalistisches Denken und Handeln die Oberhand gewonnen hatte, ohne daß das Gesetz ihrem Treiben zu steuern vermochte. Für diese kam

es in allererster Linie darauf an, das durch den Ankauf des Werkes investierte Kapital möglichst erfolgreich zu verwerten, ohne Rücksicht darauf, ob der Schöpfer des Werkes selbst an dem Erfolg Anteil hat und in welchem Umfange.

Allein von dem Verleger und seiner Einsicht hing es ab, ob er für die Verbreitung eines Werkes, auch unter eigenen Opfern, sorgen will, während der Schöpfer sich aller Rechte begibt und an den abgeschlossenen Vertrag für immer gebunden ist.

In der *Musik* trat so beispielsweise der Fall ein, daß der Verleger eines Werkes, der alle Rechte an der betreffenden Schöpfung erworben hatte, dem Schöpfer des Werkes die Vornahme von Verbesserungen an diesem und seine weitere Ausgestaltung untersagte. Der Komponist, der jedoch den Wunsch hatte, sein Werk weiter auszubauen, war, um dieses tun zu können, gezwungen, sein Recht von dem Verleger zurückzukaufen. Welch ungeheuerer ideeller Schaden der Volksgemeinschaft durch eine derartig einseitige Rechtshandhabung oftmals entstanden ist, beweisen zahlreiche Fälle der Vergangenheit.

Das neue Urheberschutzrecht soll in der Schaffung eines »*Reichsamts für schöpferische Leistungen*« seinen höchsten Ausdruck finden. Dieses Reichsamt soll sich zunächst gliedern in eine »*Reichsanwaltschaft für schöpferische Leistungen*« (Reichskulturanwaltschaft) als die berufene Hüterin der Interessen der Allgemeinheit. Ihr würde es obliegen, alle ihr Gebiet berührenden Verstöße gegen die Volksinteressen zu verhindern und zu unterdrücken.

Ferner ist an die Einrichtung einer »*Reichsbetreuungsstelle* zur Förderung und Auswertung schöpferischer Leistungen gedacht, der endlich in der »*Reichsausgleichstelle* für schöpferische Leistungen« (Reichskulturhof) die höchste Instanz zur Herstellung des Rechtsfriedens, der allein die schöpferischen Kräfte des Volkes zur Entfaltung und Nutzbarmachung bringen kann, übergeordnet wäre.

Weiterhin wird in dem betreffenden Entwurfe die Anlegung eines »*Reichsregisters* für schöpferische Leistungen« (Reichskulturregister) angeregt.

Das in Arbeit befindliche Urheberschutzgesetz will in erster Linie den Schöpfer, dem die Auswertung seiner Schöpfung gleichzeitig zur Pflicht gemacht wird, schützen, die Verträge, die die schöpferische Tätigkeit von Volksgenossen zum Gegenstand haben, der Aufsicht der Volksgemeinschaft unterstellen, und das Kulturgut der Nation uneingeschränkt allen Volksgenossen vermitteln.

(»Völkischer Beobachter«, 21. 12. 1934)

* ZEITGESCHICHTE *

OPERNSPIELPLAN

In *Darmstadt* und *Hannover* wird Händels Oratorium »*Theodora*« (ins Deutsche übertragen von Julius Spengel) aufgeführt werden. *Robert Schumanns* selten gehörte Oper »*Genoveva*« kommt in der zweiten Spielhälfte am Schwarzburgischen Landestheater Rudolstadt zur Aufführung. Der Reichssender München bereitet für Februar die Sendung dieser Oper vor.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Der Pianist *Wilhelm Backhaus* spielt am 8. Januar in *Essen* die *Uraufführung* des neuen Klavierkonzertes von *Hans Wedig* unter Musikdirektor *Johannes Schüler*. Weitere Aufführungen sind in diesem Winter in Berlin, Elberfeld, Dortmund, Hannover, Köln und Leipzig.

Felix Weingartner hat ein neues Orchesterwerk vollendet, eine Sinfonietta für kleines Orchester im Kammerstil, die demnächst in Wien zur Uraufführung kommen wird. In der Sinfonietta sind drei Solostreicher, Violine, Bratsche und Violoncello, vorgesehen.

Das neueste Werk von *Helmut Meyer von Bremen*, »Silvester-Kantate« für Tenorsolo und Chor a cappella gelangte in der Silvestervesper des Kreuzchores zu Dresden unter Leitung von Kreuzkantor *Rudolf Mauersberger* (Solist: *Hans Lißmann*, Leipzig) zur Uraufführung. Ein Teil des Werkes wurde am gleichen Tage im Abendgottesdienst der Matthäikirche zu Leipzig von *Max Fest* gebracht.

Das bisher *unbekannte Mozart-Konzert B-dur für Fagott* (oder Violoncello), in der Reihe

»Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert« erstmalig durch *Max Seiffert* veröffentlicht, wird demnächst in einer Reihe von Aufführungen (darunter einige im Ausland) auf das Konzertpodium gelangen.

Das bisher nur in romantisierenden Umarbeitungen verbreitete *Violoncellokonzert* D-dur von *Haydn* hat nunmehr *Kurt Soldan erstmals* mit der *originalen* Instrumentation veröffentlicht. Da die Haydnsche Besetzung neben Streichorchester nur zwei Oboen und zwei Hörner vorsieht, tritt der kammermusikalische Charakter des Werkes erst jetzt deutlich in Erscheinung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLANDE

Nach langer Pause wird demnächst ein italienisches Theater wieder Richard Wagners gesamten »*Ring des Nibelungen*« zur Aufführung bringen. Es ist das Kgl. Opernhaus in *Turin*, das diese Gesamtaufführung in der dort erst zu Weihnachten begonnenen Winterspielzeit herausbringen wird.

Im Rahmen der Konzerte der Kaiserlichen Musikakademie zu Tokio wird unter Leitung von Professor *Klaus Pringsheim* Verdis »Requiem« zum *ersten Male* in Japan erklingen. Zu einem besonderen Ereignis gestaltete sich die Aufführung von *Wagners* »*Kaisermarsch*« anläßlich eines Huldigungskonzertes für den japanischen Kronprinzen. Sämtliche Professoren und Schüler der Akademie nahmen daran teil. Der das Werk krönenden Hymne war ein japanischer Text unterlegt worden, der von einem vielhundertköpfigen Chor auswendig gesungen wurde.

An der *Bukarester Staatsoper* gelangten »*Die Meistersinger von Nürnberg*« zur rumänischen Uraufführung. Die Leitung hatte neben Generalmusikdirektor *Perlea* der Wiener Opernregisseur Professor *Markowski*.

Das Klavierkonzert von *Max Trapp* wurde erstmalig in Chicago unter Leitung von Dr. *Frederick Stock* aufgeführt. Das »Divertimento« desselben Komponisten wurde kürzlich in London aufgeführt und weiterhin zur Erstaufführung in Valencia (Spanien) erworben.

Die Metropolitan-Oper in *Neuyork* eröffnete die Wintersaison mit Richard Strauß' Meisterwerk »Der Rosenkavalier«. Trägerin der Hauptrolle war die Kammersängerin *Maria Olszewska*, die erste Altistin der Münchener Staatsoper, die gleichzeitig für den Winter als Kontraalt-Primadonna der Metropolitan-Oper nach Neuyork verpflichtet worden ist.

Walter Niemanns exotische Klavierzyklen »Der Orchideengarten« op. 76, »Bali« op. 116 und »Der exotische Pavillon« op. 104 gelangten durch *Paul Schramm* als »Eindrücke aus dem Fernen Osten« im Westjavanischen Sender (Nirom) zur Erstaufführung.

Das Orchester des Städtischen Konservatoriums *Straßburg* führte Anfang Dezember Joh. Seb. Bachs »*Kunst der Fuge*« in der Instrumentierung von *Wolfgang Graeser* auf. Der Straßburger Sender übernahm die Aufführung.

Dem italienischen Brauche entsprechend, eröffnete die *Mailänder Scala* ihre neue Spielzeit zu Weihnachten, und zwar am 26. Dezember. Das Programm der neuen Saison sieht nicht weniger als 91 Aufführungen vor, wobei neben 13 italienischen auch 7 ausländische Opern aufgeführt werden. Außerdem ist ein Zyklus von Orchesterkonzerten angesetzt, in dem *Beethovens sämtliche Sinfonien* gebracht werden.

TAGESCHRONIK

Fürst *Paul Esterhazy* hat bekanntlich in der Bergkirche zu Eisenstadt im österreichischen Burgenland für den Komponisten *Joseph Haydn*, der seit dem Jahre 1820 dort bestattet ist, ein Mausoleum mit fürstlicher Pracht errichten lassen, will dasselbe jedoch nicht öffnen, bevor nicht der Schädel des Komponisten ausgeliefert wird. Diesen besitzt seit dem Jahre 1895 die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, der er testamentarisch von den Brüdern Rokitansky übermittelt wurde. Die kostbare Reliquie ist im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in einem lyrabekrönten Reliquiar. In der Wiener Tagespresse wird nun die Frage aufgeworfen, ob nicht doch ein Kompromiß zu finden wäre, indem man in den Reliquiar in Wien eine getreue Nachbildung von Haydns Schädel gibt, diesen selbst aber nach Eisenstadt ausfolgt, um die endliche Öffnung des Haydn-Mausoleums nicht weiter zu verzögern.

Der Reichspropagandaminister *Dr. Goebbels* hat die Reichsmusikkammer mit der Durchführung der Veranstaltungen des *Bach-Händel-Schütz-Jubiläums-Jahres* beauftragt. Im kommenden Jahr wird sich der Geburtstag Heinrich Schütz' zum 350., der Geburtstag Händels und Bachs zum 250. Male jähren. Aus diesem Anlaß werden alle deutschen Städte, in denen die drei Meister gelebt und gewirkt haben, zu einer großzügigen Bach-Händel-

Schütz-Feier aufgefordert, die in der Weise durchgeführt werden sollen, daß in der Zeit vom 23. Februar bis zum 20. Juni 1935, dem Termin des Reichs-Bach-Festes, wechselnd in allen beteiligten Städten Veranstaltungen im Zeichen der Meister stehen sollen. Werbeplakate werden in ganz Deutschland auf die Veranstaltungen des Bach-Händel-Schütz-Jahres hinweisen. *Weimar* hat von der Reichsmusikkammer den Auftrag erhalten, an den Tagen vom 10. bis 12. April das Gedächtnis des großen Meisters Bach, der hier gelebt und gewirkt hat, zu begehen. Während dieser Tage wird »Die Kunst der Fuge« und die »Matthäus-Passion« in Weimar erklingen.

Einer Meldung aus Budapest zufolge hat *Karl Liszt* aus der ungarischen Stadt Szigetszentmiklos, ein Erbe und Nachkomme des Komponisten Franz Liszt, an die Behörden des Bezirks Oedenburg ein Gesuch um Überführung der Gebeine seines berühmten Vorfahren nach Ungarn gerichtet, und zwar unter Hinweis darauf, daß Franz Liszt in seinem Testament den Wunsch ausgesprochen habe, in Ungarn zur letzten Ruhe gebettet zu werden. Die Bezirksbehörden haben sich daraufhin an die ungarische Regierung mit der Bitte gewandt, die notwendigen Schritte zu ergreifen, um gegebenenfalls eine Überführung der Gebeine Liszts aus Österreich nach Ungarn zu erwirken.

Vor einigen Monaten war in *Ur*, der Hauptstadt des sumerischen Reiches in Südbabylonien, eine Harfe ausgegraben worden, die aus der Zeit um 3000 v. Chr. stammt und wohl die älteste Harfe der Welt ist. Dieses Instrument wurde nach London gebracht, dort von Fachleuten so wieder hergestellt, wie sie ausgesehen haben muß, und dann wurde vor einem geladenen Kreise ein Konzert auf der 5000jährigen Harfe veranstaltet. Die Hörer waren aber ziemlich enttäuscht, da sich dem alten Instrument nur sehr primitive Tonfolgen entlocken ließen.

Im Saal des Handwerkerhauses zu *Posen* wird in nächster Zeit eine *Music-Hall* eröffnet werden. Das neue Unternehmen liegt in den Händen der Brüder Staniewski, die Besitzer eines großen Zirkus (!) in Warschau sind, der jedes Jahr Gastspielreisen durch alle größeren Städte Polens macht.

Der Ertrag der *Richard-Wagner-Wohlfahrtsbriefmarken* der Reichspost für die Deutsche Nothilfe beläuft sich auf 825000 Mark. Insgesamt wurden rund 12 Millionen Wohlfahrts-

briefmarken und Wohlfahrtspostkarten dieser Ausgabe verkauft, acht Millionen mehr als im Vorjahr.

Der Ausbau des *Max-Reger-Archives* im Weimarer Residenzschloß ist zu einem vorläufigen Abschluß gekommen. Neben allen Werken des großen Komponisten trifft man hier fast alle Besprechungen, die in der Tagespresse und in den Musikzeitschriften über Regers Werke erschienen. Ferner finden sich hier fast alle Briefe, Bilder und Ordensauszeichnungen des Künstlers. Auch die Totenmaske und der Abguß der Hände werden hier aufbewahrt. In einem besonderen Raum hat man das Arbeits- und Musikzimmer Regers aus seiner Villa am Landgrafenberg in Jena wieder eingerichtet. In der Mitte des Zimmers steht der große Ibach-Flügel, überragt von einer Kolossalbüste Beethovens.

Auf Grund der Programmnotierungen hat die *Stagma* feststellen müssen, daß eine Reihe von Künstlern, größere Orchester- und Chorvereinigungen sowie offizielle Stellen auf dem Gebiete der ernsten Musik sich ihrer *Verpflichtung, die Werke lebender deutscher Komponisten aufzuführen*, nicht genügend bewußt sind. Die Stagma wird daher in Zukunft ihre Aufmerksamkeit weit mehr als bisher auch den kulturellen Forderungen widmen. In die Verträge, die die Stagma mit den Ausführenden abschließt, ist wieder die Bestimmung, daß die Werke künstlerisch angemessen aufzuführen sind, aufgenommen worden.

Bei der feierlichen Kundgebung der *Reichskulturkammer* am 6. Dezember 1934 im Sportpalast zu *Berlin* gelangte der Schlußchor aus *Hans Pfitzners* romantischer Kantate »Von *deutscher Seele*« unter Leitung von Bruno Kittel zur Aufführung.

Eugen Papst, der kürzlich das Händel-Konzert der Musikalischen Akademie in *München* leitete, ist jetzt, nach seiner Rückkehr von einer Konzertreise nach Barcelona, in seine neue Stellung als Leiter des Musiklebens in *Münster i. W.* eingeführt worden.

Die neugegründete *Kurt-Thomas-Kantorei* an der Hochschule für Musik in Berlin wird An-

fang März die »Markus-Passion« von Kurt Thomas in zehn norddeutschen Städten, Berlin und Leipzig zur Aufführung bringen.

Eine *Walter-Bachmann-Stiftung* zur Förderung besonders begabter Klavierschüler wurde in *Dresden* zur Ehrung des kürzlich 60 Jahre alt gewordenen Leiters der Klavierabteilung der O. S. K., der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle, ins Leben gerufen. Bachmann, der dieser Abteilung seit ihrer Gründung im Jahre 1924 vorsteht, erfuhr eine weitere Ehrung durch das zur Feier seines Geburtstages veranstaltete Orchesterkonzert mit drei seiner Meisterschüler als Solisten.

Der *Musik-Staatspreis der Tschechoslowakei* wurde in diesem Jahre dem bekannten Komponisten *Josef Suk* verliehen, der vor allem durch eine Anzahl sinfonischer Werke hervorgetreten ist. Suk, der am 4. Januar 1874 geboren ist, ist weit über seine Heimat hinaus durch seine Tätigkeit im berühmten »Böhmischen Streichquartett« bekannt geworden.

In der *Lateranbasilika* hat man kürzlich mit der Restauration der künstlerisch äußerst hochwertigen *Orgel* aus dem Jahre 1589 begonnen, auf der schon seit einem Jahrhundert nicht mehr gespielt wurde und trotz verschiedentlich vorgenommener Restaurationsversuche nicht wieder in Gang gesetzt werden konnte. Das Instrument wurde auf Veranlassung von Papst Klemens VII. durch einen Meister aus Perugia gebaut. Es hat ungefähr 1500 Pfeifen, von denen die größten annähernd 2 Zentner wiegen, 9 Meter lang sind und einen Durchmesser von 40 Zentimeter besitzen. Die 59 Tasten des Instrumentes sind aus Elfenbein und Ebenholz hergestellt und wurden verschiedene Male restauriert, wobei zwei an den Seiten der Orgel angebrachte Schnitzwerke von künstlerischer Bedeutung leider entfernt wurden.

Eine Stunde stillen Gedenkens widmete der *Berliner Lehrer-Gesangverein* seinem unvergessenen Dirigenten *Hugo Rüdel* in der Hochschule für Musik. Der Lehrer-Gesangverein umrahmte die Feier mit Chor- und Orgelvorträgen.

Nach einer Reutermeldung hat der Dirigent des Orchesters in Philadelphia, *Leopold Stokowski*, der seit 1912 das Orchester leitet, seine Funktion wegen Unstimmigkeiten mit der Orchesterdirektion niedergelegt.

Im Mozarteum in *Salzburg* findet derzeit eine *Gedächtnisausstellung* an den 1847 bis 1859 in Wien an der Hofoper tätig gewesenen ersten Kapellmeister Heinrich Esser, der 1818 in Mannheim geboren worden war und 1872 in Salzburg gestorben ist, statt. Die Ausstellung enthält u. a. einige *unbekannte Briefe Richard Wagners* aus dessen Wiener Zeit.

Die Stadt *Zwickau* wird im nächsten Jahr den 125. Geburtstag *Robert Schumanns* festlich begehen. In Verbindung damit soll die 800-Jahrfeier Zwickaus nachgeholt werden, das zum erstenmal im Jahr 1118 urkundlich erwähnt wurde. Unter den für das Stadtjubiläum geplanten Festlichkeiten sind die Aufführung eines Festspiels und die Veranstaltung eines großen historischen Festzugs.

Das *2. Niederdeutsche Musikfest* findet Anfang August in *Bad Oeynhausen* statt. Dirigent der Konzerte, in denen Orchester- und Chorwerke sowie Kammermusik aufgeführt werden, ist der Bielefelder Musikdirektor *Werner Gößling*. Um den volkstümlichen Charakter dieser Veranstaltung zu betonen, ist auch die Uraufführung einer Volksoper im Kurtheater vorgesehen. Darüber hinaus ist geplant, während der ganzen Musikfestwoche in den Unterhaltungskonzerten ebenfalls neuere Musik zu bringen, die geeignet ist, das Niveau der Kurkonzerte zu heben.

Die in Frage kommenden Komponisten werden aufgefordert, geeignete Werke an die Badeverwaltung Bad Oeynhausen einzusenden (letzter Einsendungstermin 1. März 1935). Erwünscht sind Sinfonien, Variationen, Suiten, Ouvertüren und ähnliche Orchesterwerke, auch Konzerte für ein Soloinstrument und Orchester und Kammermusikwerke jeder Art und Besetzung. Von Chorwerken werden besonders solche bevorzugt, die sich zum Gemeinschaftssingen eignen. An Unterhaltungs- und Volksmusik kommen Werke für großes und kleines Orchester sowie für Blasmusik und Volksinstrumente in Betracht. Die Einsendungen sind mit dem Kennwort »Niederdeutsches Musikfest« zu versehen.

In *Stolp* ist ein Landesorchester gegründet worden. Es setzt sich aus 24 Musikern zusammen und will in Ostpommern hauptsächlich Sinfoniekonzerte veranstalten.

Am 2. Dezember 1934 gab *Wilhelm Backhaus* in der oberschlesischen Grenzstadt *Beuthen* einen Klavierabend, der von Musikfreunden aus Deutsch- und Polnisch-Oberschlesien bis hinauf nach Krakau besucht war.

Die Stadt *Düsseldorf* eröffnet am 1. Januar unter dem Namen *»Robert-Schumann-Kon-*

servatorium« eine eigene Musikschule, in der das Buths-Neitzel-Konservatorium mit dem größten Teil seiner Lehrkräfte aufgeht. Es wird unter der Leitung von Generalmusikdirektor *Hugo Balzer* stehen.

Der Bibliothekar der Britischen Nationalbibliothek *Cecil Oldeman* hat ein *Mozartsches Klavierkonzert* aufgefunden, das seit langem verschollen ist, obwohl es Köchel unter der Nummer 386 in sein bekanntes Verzeichnis aufnahm. Das Konzert ist im Jahre 1782 komponiert worden, als Begleitinstrument des Soloklaviers verwendete Mozart ein Kammerorchester, das sich aus je zwei Violinen,Oboen und Hörnern sowie Viola, Cello und Baß zusammensetzt.

Im Archiv der *Wiener Philharmoniker* findet sich ein unbekanntes Kuriosum: *ein Register*, das bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts zurückreicht und nahezu alle Werke der klassischen und modernen Orchesterliteratur umfaßt. Dabei sind die berühmtesten Dirigentennamen vertreten, immer mit Angabe der Zeit, die sie zur Aufführung eines bestimmten Orchesterwerkes benötigten. So finden wir Beethovens III. Sinfonie bei Gustav Mahler mit 50, bei Richard Strauß mit 55, bei Felix Mottl mit 57 und bei Hellmesberger ebenfalls mit 57 Minuten. Auch die Komponisten selbst brauchen oft verschiedene Zeiten zur Aufführung ihrer eigenen Werke; so dirigiert Richard Strauß sein »Heldenleben« in der Zeit von 40 bis 44 Minuten. Temperament und Auffassung verschiedener großer Dirigenten spiegeln sich in der Aufführungsdauer der Werke, und das Archiv der Wiener Philharmoniker, dessen Leiter Professor *Schreinzer* ist, ist auch in dieser Hinsicht ein wertvolles Register und eine interessante Fundgrube.

Zu den Gerüchten um den bayrischen Generalmusikdirektor Professor *Hans Knappertsbusch*, zu denen Knappertsbusch selbst unlängst in einem Akademiekonzert Stellung nahm, veröffentlicht das bayerische Kultusministerium eine amtliche Erklärung. In ihr heißt es u. a., das Gerücht, daß allenfalls mit einer Neubesetzung des Postens Knappertsbuschs zu rechnen sei, sei im Zusammenhang mit den Verhandlungen entstanden, die die Leitung der bayrischen Staatstheater um die Gewährung eines Reichszuschusses geführt habe. Dieses Gerücht sei aber falsch. Das bayerische Kultusministerium lege Wert auf die Erklärung, daß Generalmusikdirektor Knappertsbusch »für die künstlerische Leitung der Staatsoper das Vertrauen des Ministeriums genießt«.

Die *Richard-Wagner-Festwoche Detmold 1935*, die als reichswichtig anerkannt worden ist, beginnt am 20. Juli mit einer Aufführung des »Longinus« von Hans v. Wolzogen. Bis zum 25. Juli finden dann täglich, unter Mitwirkung namhafter deutscher Künstler, Vorträge und Konzerte aus Werken Richard Wagners statt, während der 26. Juli dessen Sohn Siegfried, der 27. Juli Hans Pfitzner gewidmet sein wird. Für den 28. Juli, den »Festtag der deutschen Kunst«, sind eine Liszt-Morgenfeier, ein Festkonzert und eine Kundgebung am Hermannsdenkmal vorgesehen. Den Abschluß bilden am 29. Juli Pfitzners »Der arme Heinrich«, am 30. Juli Siegfried Wagners »Bärenhäuter«. Während der Festwoche findet im Landestheater eine Franz-Stassen-Ausstellung und eine Ausstellung »Schrifttum um Bayreuth«. statt.

Eine *Sammlung altsiebenbürgischer Volksmelodien* bereitet der Stadtkantor in Hermannstadt (Siebenbürgen), Prof. *Franz Xaver Dreßler*, vor. Sie soll für gemischten Chor gesetzt werden.

Das Schlesische *Museum* für bildende Künste in *Breslau* will Musikaufführungen in seinen Räumen veranstalten. Diese Aufführungen sollen in Sälen stattfinden, in denen sich Kunstwerke bestimmter Zeiten befinden. Das Programm der musikalischen Darbietungen wird Werke aus der gleichen Zeit zur Darstellung bringen. Dadurch soll ein Näherrücken und eine Verlebendigung dieser Zeiten ermöglicht werden. Vor Beginn der Aufführungen wird ein einleitender volkstümlicher Vortrag das Charakteristische dieser Kunstepochen betonen.

Der ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten (Conseil permanent pour la cooperation internationale des compositeurs) gibt amtlich bekannt, daß das zweite internationale Musikfest des Jahres 1935, an dem der ständige Rat sich beteiligt, in Frankreich stattfinden wird, und zwar voraussichtlich in der zweiten Augusthälfte 1935 in *Vichy*. Das erste Musikfest findet, wie bereits gemeldet, im Frühjahr in *Hamburg* statt.
Der ständige Rat gibt weiter bekannt, daß nunmehr auch Portugal sich ihm angeschlossen hat, so daß er zur Zeit 19 Nationen umfaßt.

PERSONALIEN

Die Sopranistin *Elsa Wieber* von der Staatsoper in Dresden wurde zur Kammersängerin ernannt. Der bekannte Bayreuther Tenor *Martin Kremer*, *Paul Schöffler* und *Heinrich Teßmer* erhielten ebenfalls den Titel Kammersänger.

Professor *Max von Pauer*, der frühere Direktor der Hochschule für Musik in Stuttgart, dann Direktor des Leipziger Konservatoriums der Musik, der von Mannheim scheidet, übernimmt die Klavierklasse an der Karlsruher Musikhochschule.

Der Wiener Komponist *Franz Schmidt* wurde anläßlich seines 60. Geburtstages zum Ehrendoktor der Wiener Universität ernannt. Er erhielt zu diesem Tage auch das österreichische Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft und wurde zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmonie ernannt.

Gleichzeitig mit dem vierzigjährigen Bestehen des Essener Bachvereins beging Musikdirektor *Gustav Beckmann* sein vierzigjähriges Dirigentenjubiläum.

Als Nachfolger des verstorbenen *Alfred Bruneau* ist *Paul Dukas* in die Französische Akademie der Schönen Künste gewählt worden. Dukas, der im Jahre 1865 geboren wurde, ist neben Debussy und Ravel der bekannteste Vertreter des französischen Impressionismus. In seinen Werken, zu denen noch die Oper »Ariadne und Blaubart« nach Maeterlinck und das Ballett »Die Peri« gehören, sind mehrere durch Goethe inspiriert, so die Ouvertüre »Götz von Berlichingen« und die viel aufgeführte sinfonische Dichtung »Der Zauberlehrling«.

Der Direktor der Wiener Staatsoper, *Clemens Krauß*, wurde vom preußischen Ministerpräsidenten *Hermann Göring* als Nachfolger *Wilhelm Furtwänglers* an die Staatsoper zu Berlin berufen.

RUNDFUNK

Heinrich Spittas Kantate »*Deutsches Bekenntnis*« gelangte durch die Reichssender Hamburg, Köln, Königsberg, München sowie wiederholt im Deutschlandsender zur Wiedergabe. Weitere Aufführungen dieses Werkes, dem die bereits weitverbreitete Hymne »Heilig Vaterland« entstammt, werden u. a. aus Kreuznach, Düsseldorf, Lüben, Stettin, Ulm und Tilsit gemeldet.

Dvoraks neuerwecktes *Cello-Konzert* A-dur, instrumentiert von *Günter Raphael*, wird durch den Prager Sender zur Aufführung kommen.

Der Reichssender Berlin brachte *Hermann Zilchers* Suite für 2 Violinen und kleines Orchester zur Aufführung.

In einer Sendung »Werke von *Helmut Meyer von Bremen*« brachte der Reichssender Leipzig am 11. Dezember Klavierwerke, Lieder und eine Arie aus der Oper »Der Tor und der Tod« des jungen Leipziger Komponisten zur Aufführung.

Die Sender Prag und Bremen werden am 8. Januar ein einaktiges Singspiel von *Georg Benda* »Der Dorfjahrmarkt« in eigener Sendung bringen. Das Bühnenwerk wurde 1775 in Gotha zuerst gegeben. 1930 wurde es in den Denkmälern deutscher Tonkunst neu veröffentlicht.

Bruno Hinze-Reinhold erinnerte am 17. Dezember im Reichssender Berlin an das Klavierschaffen von *Richard Wetz*. Er spielte dessen »Romantische Variationen« und aus dem Manuskript fünf ihm gewidmete Klavierstücke. Am 28. Dezember brachte Hinze-Reinhold dann im Deutschen Kurzwellensender bei einem nach Nord- und Südamerika gehenden Nordischen Abend unter Leitung von Kapellmeister *Werner Richter-Reichhelm* erstmalig das vierte Klavierkonzert (»April«) des Finnländers Selim Palmgren zu Gehör.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DIE HEIMKEHR HÄNDELS ZU SEINEM VOLKE

Von FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

DER WANDERER

Daß Musiker in fremde Lande verschlagen wurden und dort dank der Allgemeinverständlichkeit der Tonsprache Wurzel faßten, ist kein Einzelfall, wohl aber, daß ein deutscher Komponist, Händel, dem musikalischen England der letzten zweihundert Jahre sein Gepräge gab. Ein halbes Jahrhundert, volle zwei Drittel seines arbeitsreichen Lebens, schenkte er dem angelsächsischen Inselvolke, das ihm in der Westminsterabtei neben seinen Größten das Grabmal aus Marmor bereitete. Es ist tragisch, daß das deutsche Volk ihn gerade in der Zeit entbehren mußte, in der es aus langem Todesschlaf nach dem Dreißigjährigen Kriege wieder zu erneuter Volkwerdung erwachte. Wohl behielten wir dafür unsern Johann Sebastian Bach; doch auch er brauchte über seinen Tod hinweg ein Jahrhundert, um ins Bewußtsein seines Volkes einzugehen. Gleichzeitig hiermit gelang es, das geistige Erbe Händels wieder heimzuholen aus der Fremde. So fanden sich endlich, im zweiten Jahrhundert nach ihrem Tode, die beiden Hälften der deutschen Seele, Bach und Händel, der Tiefe und der Weite, der Grübler und der Wanderer, zur großartigen Synthese zusammen, zum Symbol unserer Ganzheit. Brauchte Bach nur aus den Notentruhen hervorgeholt, das ewige Licht zur Flamme angefacht zu werden, das wenige Kenner an ihm entzündeten und sich weitergereicht hatten, so mußte Händel eine eigenartige Odyssee bestehen, bis sein Werk wieder im Heimathafen einlief, so eigenartig, wie sein dramatisch bewegtes Leben selber. Welche Mächte aber hatten ihn von der Heimat weggelockt? — Als der Achtzehnjährige nach Hamburg wanderte, hoffte er dort die deutsche Oper zu finden. Aber ihre Ansätze erstickten in dem Abenteurertreiben, dem selbst Reinhard Keiser verfiel. Dresden lockte ihn nie, das, wie alle deutschen Fürstenhöfe, ganz der italienischen Oper verfallen war. Deutsche Sänger, Komponisten, Librettisten wurden nirgends in der Heimat ernstgenommen. In der Tat konnte die deutsche Dichtung von Opitz bis Gottsched mit einem Metastasio nicht in die Schranken treten. In England aber witterte Händel noch den Nachklang gewaltigen dramatischen Erlebens der Shakespearezeit und hoffte auf erneuten Aufschwung. Zugleich hatte Purcell Ansätze zu einer Nationaloper hinterlassen, die immerhin den Bann italienischer Monopolstellung durchbrach. Das Bedürfnis nach einem Ersatz für Purcell erreichte seinen Höhepunkt, als Händel 1710 zum ersten Male in England landete, unkundig der englischen Sprache, ohne jede freundschaftliche Beziehung. Seine Stellung in Hannover konnte seiner Leidenschaft für die Oper, für dramatisch

gesteigerte Musik keinen Raum geben. So mußten denn Londons Opernbühnen für den jungen Händel um so lockender werden, zumal hier auch ein Bühnenbesucherstamm vorhanden war, der seinen Beifall nicht von dem des Hofes abhängig machte. Die großen englischen Dichter verschlossen sich nicht der musikalischen Muse. So hatte es schon Shakespeare gehalten, so Milton, so hielten es Congreve, Dryden, Pope u. a. Aber Händel überschätzte doch die Möglichkeiten, die London für eine Hochblüte der Oper bot. Dies macht seinen übermenschlichen Kampf so tragisch, den er mit echt deutscher Zähigkeit ein Menschenalter hindurch fortsetzte, bis er im Oratorium die ihm einzig erreichbare würdige Verwirklichung seiner Ideale erkannte und ihm seine beiden letzten Jahrzehnte widmete, bis in die Erblindung hinein, die seinem Schaffen vorzeitig ein Ende bereitete, als noch erhabenste musikalische Gedanken bei ihm zur Klangwerdung drängten.

Händels tiefster Schmerz blieb, daß sich seinem Klang kein Wort bot, sich ihm würdig zu vermählen. Noch waren damals seiner Muttersprache nicht die Flügel gewachsen, auf denen sich hundert Jahre später sein Stammesgenosse Richard Wagner, Dichter und Musiker zugleich, aufschwingen konnte. Das Schema des italienischen Libretto schien unverrückbar, und selbst für seine Oratorientexte mußte er sich in die Hände englischer Theologen geben, die nichts Besseres wußten, als ihn mit Stoffen des alten Testaments zu versorgen, bestenfalls nach dem Muster Racines, wie in »Athalia«. Neben einem Pope und Dryden mußte er sich mit einem eitlen Plagiatoren, wie diesem unwürdigen Jennens, zufrieden geben, der ihm den »Messias« seines Sekretärs Pooley als eigene Dichtung übergab. Sollen wir etwa die herrliche Musik Händels zu »Israel in Ägypten«, »Saul«, »Debora« u. a. zurückstellen, weil seine Librettisten Theologen waren, denen das Neue Testament als Stoffquelle zu heilig war, die sich deshalb auf Gestalten wie »Esther« oder »Saul« warfen, wenn es nicht gerade ein allegorisierend-antiker Stoff sein durfte?! Daß der englische Librettist des »Judas Maccabäus« keineswegs daran dachte, etwa halbhistorische Waffentaten der Juden zu besingen, ist doch klar: es handelte sich hier lediglich um Namen, die man aus dem alten Testament herübernahm, wobei aber Morell, der Textverfasser, mehr an die kriegerischen Unternehmungen des Herzogs von Cumberland dachte, zu dessen siegreicher Heimkehr aus Schottland das Oratorium aufgeführt wurde. Gleichermaßen blieben auch die anderen Stoffe antikisierende Einkleidungen.

HÄNDEL-ENTHUSIASTEN

Händels Heimkehr in deutschen Geistesbesitz war eigenartig erschwert, bahnte sich erst im Laufe des Jahrhunderts nach seinem Tode an und ist auch heute noch nicht vollendet. Daß sie überhaupt möglich wurde, danken wir einigen wenigen beherzten und opferbereiten Männern. Der »Messias« gelangte über Hamburg, wo ihn der von Potsdam 1767 übergesiedelte Philipp Emanuel Bach

aufführte, 1777 nach Mannheim. Hier brachte ihn die kurpfälzische Kapelle, sonst als erste ihrer Zeit gepriesen, so mangelhaft heraus, daß das Oratorium nicht einmal zu Ende gesungen werden konnte. Der junge Mozart, der so helle Ohren für alles Schöne, Große hatte, berichtet in einem Reisebrief an den Vater: »Das oratorium, welches man probirt, ist vom händl. ich bin aber nicht blieben. Dann man hat vorher einen Psalm, Magnificat, Probirt, vom hiesigen vizekapellmeister, Vogler; und der hat schier eine stund gedaueret.« Damals ahnte er nicht, daß er selbst später nicht nur diesen »Messias«, sondern auch das »Alexanderfest«, »Acis und Galatea« und die »Kleine Cäcilienode« bearbeiten würde, leider nicht mit Gelingen. Als der Londoner Harfenfabrikant Stumpff 1824 Beethoven fragte, wen er für den größten Komponisten halte, der je gelebt habe, antwortete er augenblicklich: »Händel, für den beuge ich meine Knie«, was der taube Meister auch sogleich in seiner impulsiven Art tat. Als sein Besucher dann Mozart nannte, »der selbst Händel durch eine neuere Begleitung im Messias verherrlichen konnte«, antwortete Beethoven: »Mozart ist gut und vortrefflich« und zu Mozarts Bearbeitung des »Messias«: »Der hätte sich auch ohne das erhalten.« Der Gast schrieb ins Konversationsheft: »Da Sie die Verdienste eines Händel, selbst ein unerreichbarer Meister in der göttlichen Kunst, so hoch und über alles erheben, so werden Sie gewißlich die Partituren seiner Hauptwerke besitzen?« Beethoven erwiderte: »Ich, ich armer Teufel, wie sollte ich dazu gekommen sein! Ja, die Partituren von seinem ‚Messias' und ‚Alexanderfest' sind mir durch die Hände gegangen.« Karl Holz, der sehr viel um Beethoven in seinen letzten Jahren war, erzählte Jahn, Beethoven wollte »weder Opern noch Klaviersachen mehr schreiben, sondern Oratorien. Vom ‚Saul' war der erste Teil im Kopf fertig. Er hatte Händels ‚Saul' sehr studiert . . .« Auch der Arzt seiner letzten Krankheitstage bestätigt, Beethoven träumte davon, sein »begonnenes Oratorium ‚Saul und David' beenden zu können«. Händels Werke in der Londoner Ausgabe, die Arnold besorgte, 40 Bände, wurden noch dem sterbenskranken Meister ans Bett gebracht als ein Geschenk, das ihn hocherfreute, doch zu spät . . . Er rief beim Durchblättern dieser Schätze aus: »Das ist das Wahre!« Besser als er war Josef Haydn dran, der in England knapp ein Menschenalter nach Händels Tode noch lebendige Händeltradition studieren und befruchtend auf sich wirken lassen konnte, wie seine »Schöpfung« und »Jahreszeiten« beweisen. Sogar Gluck, über dessen kontrapunktische Fähigkeiten Händel einst nicht viel Anerkennendes zu berichten hatte, war sich über die alles überragende Bedeutung Händels völlig klar geworden. Als ihn der junge englische Sänger Michael Kelly besuchte, geleitete er den Gast in sein Allerheiligstes, sein Arbeitszimmer, vor das an bevorzugter Stelle hängende Bild Händels und gestand: »Dies ist der begnadete Meister unserer Kunst!«

Der große Heidelberger Jurist Thibaut pflegte mit seinen Studenten im Singkreis Händel mit einer Liebe und Begeisterung, die in den 1820er und 30er

Jahren in Deutschland etwas Einzigartiges war. Hier haben Robert Schumann und Ludwig Spohr Anregungen mitbekommen, die später bei ihnen fruchtbar wurden, besonders in Spohrs Oratorien, die auch in England wieder verständnisvolle Aufnahme fanden. Der vielseitige Literaturhistoriker Gervinus führte mit seiner musikalisch begabten Gattin Victorie nach Thibauts Tode die allwöchentlichen Singabende, die immer ausschließlicher Händel gewidmet waren, in seinem Heidelberger Heim fort. — Die Bedeutung besonders Thibauts für die Verbreitung der Händel-Pflege kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Dem jungen Schumann schienen seine Abende zuviel Händel zu bringen, und er glaubte anfänglich, mit seinen virtuosen Kavalkaden auf dem Klavier, mit Moscheles-Variationen und Hummel-Konzerten Thibauts Händel-Arien »unter den Tisch spielen« zu müssen. Dann aber bekannte er der Mutter: »Thibaut ist ein herrlicher, göttlicher Mann, bei dem ich meine genußreichsten Stunden verlebe. Wenn er so ein Händelsches Oratorium bei sich singen läßt (jeden Donnerstag sind über 70 Sänger da) und so begeistert am Klavier akkompagniert und dann am Ende zwei große Tränen aus den schönen, großen Augen rollen, über denen ein schönes, silberweißes Haar steht, und dann so entzückt und heiter zu mir kommt und die Hand drückt und kein Wort spricht vor lauter Herz und Empfindung, so weiß ich oft nicht, wie ich Lump zu der Ehre komme, in einem solchen heiligen Haus zu sein und zu hören.«

Leider konnte Gervinus diesen frischen Geist der Händel-Pflege im Laufe der Jahrzehnte nicht vor einer starken Dosis Akademismus bewahren. Aber neuen Antrieb erhielt er durch Chrysander, der ihn 1856 in seinem Heidelberger Heim besuchte. Seit diesem Tage, der zwei einsame Händel-Kämpfer zu gemeinsamem Wirken verband und stärkte, konnte die Händel-Bewegung in Deutschland in Fluß kommen. Gervinus sicherte dem neugewonnenen Freunde in großherziger Weise den nötigen finanziellen Rückhalt zu, und so konnte denn Chrysander bereits 1858 den ersten Band seiner bedeutsamen Händel-Biographie herausbringen, dem 1860 der zweite folgte, der dritte 1867 (Breitkopf & Härtel) als Ergänzung der 100 Foliobände, die Chrysander als eine gewaltige Lebensarbeit, als das schönste Zeugnis echt deutschen idealen Opferdienstes hinterließ, leider ohne die Händel-Biographie über das Jahr 1740 hinaus vollenden zu können. In seinem Heim in Bergedorf bei Hamburg arbeitete er in eigener Druckerei, ein leuchtendes Vorbild des geistigen Arbeiters im Sinne des neuen Aufschwunges. Er überlebte Gervinus um drei Jahrzehnte (1871—1901), der noch wenige Jahre vor seinem Tode seinen »Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst« beenden konnte und Übersetzungen der Oratorien hinterließ, die seine Witwe herausgab. Treu und unermüdlich, wenn auch nicht immer mit Geschick, kämpfte sie zwei Jahrzehnte bis zu ihrem Tode weiter für Händel, dessen Besitz nun als unveräußerliches Volksgut seiner eigentlichen Heimat gesichert war.

HÄNDEL LEBT!

Von RUDOLF SCHULZ-DORNBURG-BERLIN

Wir wollen weniger erhoben, um so mehr gelesen sein. *Lessing.*

Daß einer von den wenigen, denen die Welt das gewaltige Wort »Unsterblichkeit« gab, ein Künstler von Gottes Gnaden, vor 250 Jahren geboren wurde, ist in Wahrheit ein recht äußerlicher Grund zur Ehrung — wie alle Todes-, Geburts- und sonstigen Gedenktage der Toten in Walhall. Als erziehlicher Gedanke wird er dennoch von unvergleichlicher Wirkung sein, wenn das Lebendige der gefeierten Persönlichkeit aus allem Wust von Schulweisheit und nachlässiger Tradition herausmodelliert und einer großen Menge des Volkes »wie neu«, herrlich wie am ersten Tag, vor Auge und Ohr gebracht wird.

Gerade für Händels Werk ist zu sagen, daß es allzusehr vergessen ist und bei üblichen seltenen Aufführungen meist nur mit einem »Achtungserfolg« aufgenommen wird; und dies trotz der sogenannten Händel-Renaissance um 1925, jubelnder Erfolge der Händel-Feste in Göttingen, Hannover, Halle, Münster und so weiter, erfreulicher Bemühungen der aktiven Händel-Gesellschaft. Ich habe erlebt, wie mir nach der Aufführung einer wundervollen Oper »Mucius Scaevola« (dem von Händel im Wettbewerb geschriebenen dritten Akt) von einem hohen städtischen Kunstausschuß — deren Vertreter bekanntlich nach der Zufallsmehrheit der Fraktionen zusammengestellt waren, — ein strenger Verweis wegen historischer Experimente gemacht wurde —; oder wie ein nicht unbekannter General der Musik vor seinem Händel-Konzert sagte: »Ich komme mir vor wie ein Studienrat.«

Auffallend ist dabei, daß in der fachlichen Öffentlichkeit noch die Auffassung gilt, Bach sei volkstümlicher, d. h. allgemein eingängiger als eben Händel. Zunächst frei nach Lessing: »Beide sollten weniger erhoben und um so mehr —gehöret sein!« Denn was ist außer Bachs »Matthäus-Passion« oder Händels »Judas Maccabäus« wirklich so populär wie etwa Beethovens Sinfonien oder Wagners Vorspiele und herausgeholte Dramenstücke? In den offiziellen Konzertprogrammen erscheint ein Brandenburgisches Konzert, ein concerto grosso selten genug, Händels Opern und auch die Oratorien sind von Spielplänen und Programmen fast gänzlich verschwunden, und ein großer Teil von Schöpfungen gerade Händels liegt unbekannt, größtenteils ungedruckt, bei Chrysander in Bergedorf, bei den Musikverlegern oder in den Bibliotheken. Ich greife wahllos heraus: »Aggrippina«, diese geradezu revolutionäre Oper aus der italienisch beeinflußten Jugendzeit, Opern wie die »Alcina« in der ausgezeichneten Bearbeitung von Herman Roth, zwei köstliche Märsche für Blasmusik (!), die Feuerwerksmusik in der originalen Besetzung für Blasorchester, das »Alexanderfest«, eine seiner größten Schöpfungen, und vieles,

vieles andere. Auch hier — wie in ebenso häufigen Fällen des Konzertbetriebes und des Theaterrepertoirs — kommen die verantwortlichen Veranstalter, die im übrigen das Wort kulturelle Volkserziehung bei jeder erdenklichen Gelegenheit im Munde führen, schnell mit dem Schlagwort: »die Praxis habe eben gelehrt . . .« Nein und tausendmal nein!! Bewiesen ist hiermit nicht eben die Sterblichkeit unsterblichen Kulturgutes, sondern einzig die Phantasiearmut und die Stillosigkeit der Siegelbewahrer!
Denn wie Schöpfungen der bildenden Kunst nicht hinter Häuserblocks, im Dunklen, in den Kellern der Museen versteckt gehalten, Dichtwerke nicht bei Bibliophilen, in staubigen vollgepropften Bibliotheken für Kenner und nach pedantischen Katalogen bewahrt werden sollen, so können musikalische Bau-, Bild- und Tonwerke nicht irgendwo für historische Humanisten oder sonstwie Vorgebildete bereitgehalten werden, die bei Aufführungen nicht einmal verstehen, diesen herrlichen Offenbarungen Blut und Odem einzuhauchen. Denn für die Partitur ist es ja viel schwieriger als für den geformten Stein oder den Buchstaben: da sie durch Mensch und Instrument zu neuem Leben immer erst wieder erweckt werden muß.

Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat: Dem Eingeweihten wird zuletzt der höhere Sinn nicht entgehen. *Goethe.*

Es war die Frage gestreift, ob Bachs Musik volkstümlicher — im besten Sinne des Wortes! — als die Händels sei. Gott verzeihe mir die Sünde: ich denke, Händel drückt sich allgemeinverständlicher aus! Die Wirkung der »Matthäus-Passion« ist im Unterbewußten zuerst die Feier des Karfreitages, und auch bei diesem allerheiligsten Wunderwerk gibt es üblicher Striche viel (ein Sprung in ein Musikdrama Richard Wagners gilt als Frevel, der mit Zuchthaus zu strafen ist!). Die Kantaten und Konzerte, die Klavier- und Orgelwerke schon sind kostbar gehütete Schätze vieler Musikenthusiasten, eine große Zahl von Menschen hört und spielt das alles wie eine gottesdienstliche Feier — aber wir denken hier an die ungeheure Menge einfacher Musikhungriger, an denen diese Musik und obendrein in der heute noch offiziell üblichen Form des Musikbetriebs schnell vorübergeht. Sie hören, einmal herangebracht, mit einer Art Ehrfurcht zu, doch ermüden sie bald und wiederholen es nicht freiwillig.
Die monumentale Kraft Händels liegt im bewußten Verzicht. Auch er Meister des Handwerks, Könner großen polyphonen Stils, phänomenal versehen mit Verstand und seelischer Tiefe zugleich, berechnet mehr bewußt als unbewußt die Wirkung. Wo Bach in unbegreiflicher Größe nur für den Tag, für seinen Gottesdienst in der Thomaskirche schafft, von vornherein durch Stellung und Tradition unabhängig von Annahme oder Ablehnung für seine Sonn- und Feiertage, schreibt und ausführt, steht Händel in der Welt selber,

als »freistehender Musiker« und Unternehmer zugleich. Ob er fürs Theater, für den Hof, für Kirche und religiöse Feiern arbeitet, immer muß er Erfolg oder Mißerfolg selber spüren — auch finanziell. Das geht zunächst nur ihn an, hängt aber mit den äußeren Umständen seines Lebens, des Lebens eines großen Organisators wie Richard Wagner, eines dämonisch Besessenen zusammen, der über seine geniale Begabung und über sein Können hinaus Prediger, Politiker, Erzieher sein muß. Wo bei Bach (wie bei Mozart und Raffael) elementare Sicherheit des Instinkts Werk nach Werk herausströmen läßt, wird Neues, Suchendes, Wechselndes bei Händel (wie bei Beethoven und Michelangelo) eruptiv herausgeschleudert. Überhaupt ist der Einfluß Händels auf Beethoven fast stärker als der Bachs (auch Schweizer spricht davon), auch auf den jungen Mozart neben Gluck, und auf Bruckner neben Schubert.

Bestimmend ist für ihn immer rücksichtsloses Streben nach letzter Einfachheit und allgemeinster Verständlichkeit. Wo Bach alle Dinge an sich herankommen läßt, die Kunst jeder Fuge von Tag zu Tag, vom ersten zum fünfzigstenmal gewaltiger wird, will Händel auf den ersten Anhieb und um jeden Preis mitreißen. Goethe sagt die zitierten Worte vom Uneingeweihten und Eingeweihten für Mozarts »Zauberflöte« — er hätte sie für das ganze Händel-Werk sagen können.

Zwei Ausdrucksmittel sind es, ein musikalisches und ein gefühlsmäßiges, deren sich der Meister im besonderen zu solcher Zweckmusik bedient, — Kunstmittel, auf die das edle, oft mißbrauchte Wort der Deutschen »heldisch« paßt:

Sein musikalisches Themenmaterial ist von stärkster Prägnanz und wird dem Hörer, einmal genannt, geradezu eigensinnig eingehämmert. Der Hauptgedanke ist nach der Betonung der Grundtonart da wie ein Block, und in einer unbegreiflichen Sauberkeit des Grundrisses wird auf ihm aufgebaut. Ritornelle, Gedanken der Zwischensätze, Wiederholungsteile sind einem einzigen Gesetz auch im Gegensatz, in Verkürzungen, Erbreiterungen unterworfen, einem Gesetz, das man nicht aus Musikführern oder auf Programmzetteln erst erfahren muß, um es aus dem kunstvollen Ganzen herauszuhören, das einfach ohne anderes dasteht. Diese Klarheit der Diktion, der etwas beruhigend Kraftvolles eigen ist, spiegelt sich nicht nur in den pompösen Allegro Moderato-Stücken, Ouvertüren und ausgebreiteten Hauptsätzen — sie läuft durchs Ganze, im Tonartenverhältnis (hervorragende Untersuchungen des Händelforschers Rudolf Steglich), in den ruhigeren und weicheren Gedanken, in der Ausgewogenheit proportionaler Verhältnisse zwischen groß, mittelgroß, klein, im rhythmischen Wechsel.

Gleich stark ist die geradezu naive, eben bewußt naive Darstellung menschlich allgemeinster Leidenschaften durch das Medium seiner Musik. Textwort, Textwiederholung, Handlungen sind und bleiben wahrhaft der Musik gehor-

same Töchter. Wie die gotischen Bildhauer und Maler mit der gläubigen Hartnäckigkeit ihrer mystischen Kraft immer und immer wieder eins schufen: den Schmerz des gekreuzigten Christus, das Leiden und die All-Liebe der heiligen Maria, wie Bach am ersten wie am letzten Tag Luthers Wort und das Protestantische der Spätgotik — sogar in der h-moll-Messe — ausdrücken muß, so stellt Händel niemals anderes als die »heroischen Leidenschaften« der Menschheit überhaupt dar: In die Rezitative engt er eine sogenannte Handlung wechselnd, aber eigentlich belanglos ein, und aus ihnen entsteht nun eine Arie über den Tod, der Trauergesang eines geknechteten Volkes, Chöre der Freiheit überhaupt, das Geheimnis der Liebe zwischen Mann und Weib, Mutter und Sohn, Freund und Kamerad. »Seht, er kommt« aus dem »Judas« ist Siegesgesang, das »Largo« Gefühlsüberschwang, das Halleluja aus dem »Messias« Jubel überhaupt. Es steht so da, bedarf des Katechismus nicht und springt totsicher über die Rampe und jedem tief ins Blut hinein.

Der Vater aber liebet,
der über allem wohnet,
daß gepfleget werde der feste Buchstab
und Bestehendes gut gedeutet.
Dem folgt deutscher Gesang. *Hölderlin.*

Warum ist dann Händel nicht Volksgut?
Er ist es n o c h nicht. Aber bald wird es zu allen überspringen. Schon sind die Jungen, die Unbeirrten zu ihm wie zu Schütz oder Buxtehude oder Praetorius oder den Frühklassikern überhaupt wieder hingelangt, von selbst und — — ohne die Bearbeiter und romantischen Entsteller!! Hier einzig liegt der Grund für die totgelaufene Händel-Renaissance, für die schwachen Achtungserfolge aller Musik aus der Zeit der Gotik, der Renaissance, des Barock! Immer wieder, seit Robert Franz, werden die Notenbilder der alten Meister mit dem eitlen Gekritzel von Musikwissenschaftlern, »Komponisten« und Kapellmeistern übertüncht; — wer würde wagen, eine alte Handschrift mit Pelikantinte und dem Wortgewirr unserer Umgangssprache zu überschreiben oder den Naumburger Dom mit den betonierten Erfahrungen der Neuzeit umzubauen oder zu verbessern! Die verdienstvolle Tat Oskar Hagens, in psychologisch günstiger musikalisch-szenischer Notlage, schlug Händels Opern unheilbare Wunden, die Handlung wurde auf Richard Wagners Diktion dilettantisch genug umgebogen, dynamisch, harmonisch, instrumental hineingeschrieben, gestrichen, umgestellt, kadenziert, bis das Original kaum mehr erkennbar war (und wunders genug: immer noch leuchtete!). Die Materiale Hagens wie »Julius Cäsar«, »Rodelinda« und »Xerxes« sind in der vorliegenden Fassung unbrauchbar! Fast alle neueren »Bearbeitungen« — die Arroganz dieses Wortes ist unerhört! — bearbeitet man Beethoven, Leonardo da Vinci, Lessing? — sind ähnlicher Art und augenscheinlich von denen Hagens beeinflußt; nur wenige in echtem Händel-Geist übersetzt und durchgesehen.

Leider trifft der Vorwurf allzu großer Eigenmächtigkeiten bei der Herausgabe Händelscher Werke auch viele andere, ich nenne etwa Regers hermeneutische »Verdeutlichungen«, die das klare Bild entstellen, — und nenne nicht Namen von Lebenden. Ohne Zweifel haben ernsthafte und fundierte Gelehrte, fern von Praxis, im besten Glauben gehandelt; wer wollte das bei Reger bestreiten? Die Tragik des vergangenen Jahrhunderts und seines Auslaufens liegt wohl in der triumphierenden Besitzerfreude, wie herrlich weit man es in der Fülle der Gesichte gebracht hatte und das chronologisch Zurückliegende einfach geringer bewertete. Die Herren Regisseure inszenierten zum Schluß ja sogar Mozart à la Richard Wagner, und die Dirigenten ließen ihn selbst bei Übersetzungen aus dem Italienischen in Sprechgesang-Weis' singen. Auch die szenische Verdeutlichung der Händel-Welt schadete durch Mißverständnisse doppelter Art: einmal wurde von Berlin ausgehend Meiningerei in einer überladenen Bildhaftigkeit des Barock mit Allongeperücke und opernhafter Überladenheit getrieben, in einer Zeittreue, die zu Molière oder Hofmannsthal-Richard Straußens »Ariadne auf Naxos« fast ironisierend paßt; — oder stilisierende »Jessner«-Treppen führten in die Aufsehen erregenden Aufführungen szenischer Oratorien. Die Grundhaltung dieser letzteren Versuche war richtig, die architektonische Größe wurde wiedergegeben, jedoch blieb sie schnell äußerlich, wurde mit Hilfe zusammengeworfener, nicht geschulter Bewegungschöre, mit viel Scheinwerferlicht und leerbleibender Geste veräußerlicht, ja das Männliche im Sinn der sterbenden großen Oper verweichlicht. Die Spiele auf den Thingplätzen, der idealisierte Sport großer Volksfeste werden jedoch hier anknüpfen müssen und dann Gesundes ausbauen.

Händel bedarf keiner technischen Nothilfe! Aus dem Reichtum seiner Schätze mag immer nur ein Stück an die Ohren gebracht werden, er stehe nur bei besonderer Gelegenheit und zum Ausdruck besonderer Stimmung zur Verfügung, aber immer der originale: Händel, der Held!

Das gilt stärker noch für die Interpreten. Wenn es den Göttern Mozart und Wagner nicht gelang, Glucks »Iphigenie« stilecht zu beenden, Richard Strauß Mozarts »Idomeneo« oder Couperin mit verminderten Septakkorden und »meisterlichen« Instrumentationseffekten nicht retten konnte, so soll die Fachschaft reproduzierender Musik endlich für die Wiedergabe eines jeden Kunstwerkes, und mehr, je weiter es zurückliegt, einzig die Pflege des festen Buchstabens versuchen. Bestehendes Gut gedeutet, das ist des Schweißes der Edelsten wert!

Neue Ausgaben, Aufführungen neuer Kreise, die junge Volksmusikbewegung, die revolutionäre Forderung nach neuen Formen des Musik- und Theaterbetriebes überhaupt, der Beginn einer schönen Erfüllung dieser Wünsche in den trommelnden Versuchen kultureller Neuordnung — das alles gibt Gewißheit. Die Jugend hört bereits anders, wird erzogen in das Frühe hinein-

zulauschen, erzieht sich selber noch mehr, tut sich zusammen in Arbeitsgemeinschaften der Studenten auf Universitäten und Musikhochschulen, in den kulturellen staatlichen, städtischen und privaten Aufbaustellen deutscher Bewegung.

Dieses Deutschland, in der Jugend repräsentiert, hat also den guten Willen zur Pflege allgemeinverständlicher großer Volkskunst; es wird sich schnell auf gemeinsamer Marschroute finden, das Typische auch in Händel herausholen und seine nordische Urkraft einem gesunden Geschlecht vermitteln. Die Eingewöhnung in die tongewaltige Welt eines starken Jahrhunderts aber wird einwirken auf die Gestaltungskraft unserer eigenen Generation und neu entstehen lassen, was Hölderlin meint: »Dem folgt deutscher Gesang.«

BACH UND WIR

Von HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Zum Bach-Jahr 1935 erschien soeben in Max Hesses Verlag eine Biographie über *Johann Sebastian Bach* von Hans Joachim Moses. Aus dem mit gründlicher Materialkenntnis und klarem Überblick über die historischen Zusammenhänge geschriebenen Werk bringt »DIE MUSIK« das Schlußkapitel in gekürzter Fassung. *Die Schriftleitung.*

Suchen wir zuerst die verkehrten oder aussichtslosen Utopien einer mißverstandenen oder übertriebenen Bach-Renaissance loszuwerden, um einer wahren und gesunden Bach-Gegenwärtigkeit desto eher und heilsamer teilhaftig zu werden! Solch verkehrte und darum sich selbst abführende Schwärmerei wäre z. B. jene gelegentlich bei fanatischen Verehrern des Meisters anzutreffende Auffassung, man dürfe neben ihm Händel klein und schlecht machen, gegen ihn verschwänden ungefähr alle anderen Großmeister, man müsse möglichst auf ihn als den allein kanonisierten Heiligen der Musik die ganze Entwicklung zurückschrauben.

Ein solcher Standpunkt verkennt den tatsächlichen Glücksfall einer Mehrzahl von Genies ersten Ranges, unter denen gerade die Dioskuren Bach und Händel durch die Unterschiedlichkeit ihrer Anlagen sich auf das Bedeutsamste ergänzen (allein schon durch Bachs eindringende Kompliziertheit gegen Händels prachtvoll breitausladende Einfachheit); es wird auch die gottlob unzweifelhafte Mehrheit von Blüteepochen in der Musikgeschichte unseres Volkes und die Mehrgipflichkeit in derjenigen auch anderer Völker übersehen. Vollends aber wird in solchem Falle irrig geglaubt, man könne die Zeiten beliebig rückwärts drehen; wir meinen gezeigt zu haben, wie sehr Bach geistes- und kunstgeschichtlich ein höchstes Ergebnis einer bestimmten historischen Lage gewesen ist, was weder auch das ewig Unzeitgemäße noch das überzeitig Gültige seiner Erscheinung zu unterschätzen erlaubt. Aber es kann schon aus der Gebundenheit des Meisters an seine ein-

maligen Stilbedingungen kein »Zurück zu Bach«, sondern höchstens ein »Vorwärts zu Bach« als zu dem immer vor uns schwebenden Wunschbild eines ideal zeitlosen Meisters vieler Meister geben, also zu demjenigen Ausschnitt seines Schaffens hin, der als Kunst (nicht als Artismus!) auch jenseits zeitlicher Bedingtheiten gesehen zu werden vermag. Was das bedeutet, zeigt sich an dem Fall der Kantaten besonders klar; nämlich: so herrlich sich wohl dieses oder jenes Werk, ganz oder in Teilen, in einem Festgottesdienst einfügen läßt, so wäre es doch ein weder theologisch noch liturgisch mögliches Bemühen, wollte man der Bachschen Kirchenkantate als solcher ihre alte Dauerfunktion im normalen Gottesdienst zurückzuerobern versuchen. Andererseits wäre es ebenso weit am Wesen der Bachschen Werkwelt vorbeigezielt, wollte man (wie es am Ende des 19. Jahrhunderts notgedrungene Voretappe war) Bachs geistliche Kantaten wieder den Podiumeffekten des weltlichen Konzertsaals ausliefern. Also bleibt nur, sie zwar in der Kirche, aber nicht mehr regelmäßig als »zweite Predigt« des Hauptgottesdienstes zu musizieren — d. h. sie gehören (wie die Passionen und Oratorien Bachs schon von allem Anfang an) in das Kirchenkonzert oder noch viel besser: in den Mittelpunkt einer musikalischen Vesper mit gottesdienstlichem Einschlag durch den Rahmen von Bibellesung und Gebet. Wobei es zum »Verstehen« des Werkes dringend gehört, jeweils seinen *de tempore*-Zweck, d. h. seinen Zusammenhang mit Evangelium, Epistel und Kernliedern des zugehörigen Kirchenfesttags sich zu vergegenwärtigen — so pflanzt man es am besten wieder in seinen eigentlichen Boden, statt es auf die Luftwurzeln eines bloß geschmäcklerischen »Schönseins« zu verweisen.
Hierin steht Bachs religiöse Kunst für uns grundsätzlich anders als der Großteil der Heinrich Schützschen Vokalkonzerte. Denn diese sind, schon als Vertonung des reinen, ewigen Bibelwortes ohne zeitgebundene Madrigalzusätze pietistischer oder orthodoxer Dichterlinge, ganz anders für unseren und jeden Gottesdienst verwendbar als die Bachschen Kantaten; und Schützens rüttelnde, frühbarocke Volksnähe wirkt auf das schlichte Gemeindemitglied in der Mehrzahl der Fälle unmittelbarer als die letztbarocke, rokokonahe Hochgeistigkeit der Bachschen Vokalsprache — ohne daß wir mit solcher Behauptung Bachs echter Frömmigkeit oder seinem herrlichen Künstlertum zu nahe treten wollten. Kürzlich ist behauptet worden, Bach hätte kein Verhältnis zum »Wort« — welch grundverkehrte Antithesenjagd! Im Gegenteil: Schütz besitzt die nahe Beziehung oft nur erst zu den »Wörtern«, Bach ganz gewiß schon völlig zu den »Worten« — aber er gibt ihnen manchmal einen Ausdruck, der — aus der heutigen Gemeindeschau gesehen — vielleicht schon zu geistvoll, zu durchdacht, zu symbolhaft abstrahiert ist, um heute gleich von jedermann völlig verstanden zu werden; während Schütz, aller ungeheuren persönlichen Bildung unbeschadet, hier mehr gleich Luther »dem gemeinen Mann aufs Maul schaut«, einfach weil er mit seiner Zeit den Reformations-

quellen noch näher steht. Dafür bedeuten ja nun wieder Bachs Orgelwerke einen unmittelbar an die Seelen rührenden Schatz, dem weder Händel noch gar Schütz Entsprechendes zur Seite zu setzen haben.
Aber schließlich: Gottesdienst, Vesper, Kirchenkonzert oder weltlicher Konzertrahmen sind bloß Fragen zweiten Ranges, gemessen an der Tatsache, daß der klingende Bach überhaupt da ist — wie es ja sogar nicht in erster Linie entscheidend erscheint, ob man die h-moll-Messe oder ein Brandenburgisches Konzert öffentlich mit größtem Aufgebot hört oder im Familienkreis ums Klavier skizzenhaft sich vorführt oder ob es ein Verstehender am Schreibtisch beseligt aus der Partitur liest und so in sich wunderhaft klingen macht. All das sind nur Grade und Schattierungen derselben Grunderscheinung, daß Bachs Werk wahrhaft vorhanden ist und an unsere Seele rührt. Was aber bedeutet dieses Dasein seiner Musik als eines wirkenden Ganzen?
Bach ist unerhört stark und gesund; ein barockbreiter, still humoriger Familienvater, der in zwei patriarchalischen Ehen zwanzig Kinder gezeugt hat, guter Esser und Trinker, fürsorglicher Hauswirt, der auf bürgerliche Reputation hält — und zugleich ein seraphischer Gotiker, leidenschaftlich sich aufsehnend in die ungreifbaren religiösen Fernen, mit allen Fasern der Seele hungernd nach jenem jenseitigen Land der Verklärung, dem seine zarten Tonlinien sich entgegenrecken: »Komm, Jesu, komm!«
Bach hat noch nicht das gewollt Kindliche und oft empfindsam Schwächliche der nach ihm gekommenen Zeit, und noch weniger das bloß Stimmungmalende, mehr um die Klangsinnlichkeit Werbende späterer Generationen. Sondern jede Note bedeutet bei ihm Geist, Energie, Klarheit und Wahrheit. Auch er kennt Schönheit und Holdseligkeit, Sanftheit und Weichheit — aber sie sind erst Endergebnisse im Hörer, nachdem dieser das Geistige von Bachs jedesmaliger Musik-Botschaft sich zu eigen gewonnen hat. Gerade das stark Architekturhafte seiner Werke mahnt uns immer wieder, daß Musik mehr ist als schönklingende Illustration zu einer Mitteilung. Albert Schweitzer hat einmal das bestechende Wort geprägt, nichts zeige die »tragische« Befangenheits Bachs noch in den Barockkonventionen so deutlich wie das Dacapozeichen bei dem Chor »Es erhub sich ein Streit«; in der Tat: wenn man von der Musik Bachs nur erwarten wollte, daß sie die Tatsache schildert, wie der höllische Drache erschlagen wird, dann ist es schlimm, daß das im Mittelsatz glücklich zur Strecke gebrachte Untier sich in Teil 3 nochmals ringelt. Aber Bach lehrt uns eben, zu seinem Kunstwerk anders zu stehen als ein Opern- und Filmpublikum, das Vorgänge verdeutlicht sehen will — mehr wie ein Bild, dessen Teile man auch in wechselnder Reihenfolge betrachtet und immer wieder betrachtet. Ich sprach an anderer Stelle einmal vom Singenden Baum, von der Stehenden Welle der Bachschen Musik. Sie ist auch hier ein kreisender Saturnring, und seine Dacapoarie als Triptychongemälde läßt uns statt eines »offenen« Werden ein »geschlossen« schwingendes Sein erleben, die Magie

eigentlichster Tonwelt. Wie sehr Bach das selbst dort, wo er es gar nicht traditionell »nötig« hatte, als eine zauberhafte Grundform des Musizierens empfand, lehrt der Kopfsatz des E-dur-Violinkonzerts: eine riesige, rein instrumentale, Dacapoarie. Werden wir solcher Dinge gewiß, so entdecken wir damit nicht eine altertümliche Zeitgebundenheit, die uns von Bach entfernte, sondern umgekehrt: eine Ewigkeitsverhaftung *seiner* Existenz, die *uns* von *unserer* Zeitgebundenheit losmacht!

Wenn man sich auf die Dauer fast ausschließlich mit Bachscher Musik beschäftigt, so gerät man in eine Atmosphäre von winterlicher Hochgebirgsluft, daß man im Dunstkreis anderer, auch großer Meister, kaum mehr glaubt atmen zu können, man wird leicht fast ungerecht gegen alle andere Tonkunst zumal jüngeren Datums. Solches aber hätte gerade Bach, der Bescheiden-Gütige, gegenüber jedem wirklichen Können und wahrer Begabung, am allermeisten abgelehnt, und er ist selbst zu weltumspannend, als daß Treue zu ihm zu hochmütigem Sektierertum führen dürfte.

Wohl aber ergibt sich für uns, die wir ihn verehren und zu kennen vermeinen, diese Jüngerschaft als Pflicht, nicht als ein Geheimwissen zu vergraben, sondern Bach seinem Volke und der Welt immer neu, immer mehr und eindringlicher zu zeigen, zu schenken, durch Ausübung zu predigen. Es war ein guter und schöner Gedanke, als die alte Bach-Gesellschaft mit dem Abschluß der Gesamtausgabe ihren nächsten und eigentlichen Zweck erreicht hatte, daß sie sich zur Neuen Bach-Gesellschaft umgründete. Denn diese hat nun die unerschöpfliche Aufgabe, die Kenntnis der Werke Bachs im Bewußtsein unserer Zeit auf hunderterlei Wegen auszubreiten und zu befestigen: durch große und kleine Bach-Feste, durch Ausgaben für die Hausmusik (wie jene schönen Auswahlen der Arien je nach Stimmgattungen mit obligatem Instrument), durch die Herausgabe des Bach-Jahrbuches als einer Zentralstelle für die Bach-Forschung, durch die Betreuung der Bach-Stätten in Eisenach und Leipzig usf. Hier ließe sich wohl noch mancherlei Neues tun, besonders um die Jugend zu gewinnen: indem die Gesellschaft etwa in den Fachzeitschriften der Privat- und Schulmusiklehrer die besten volkstümlichen Auswahlen nachwiese, die auf Bachs Kunst hinführten; indem sie Schallplattenverzeichnisse der Bachschen Werke gäbe und die Herstellung von stilistisch einwandfreien Grammophonaufnahmen Bachscher Werke bei den Konzernen anregte und betreute; wenn sie Vorträge und Vorführungen Bachscher Kunst durch geeignete Kräfte bei den Vereinen und Verbänden, die hierfür in Betracht kommen sollten, planmäßig empfehlen wollte, damit recht viele, damit *alle* Menschen dieses Stahlbades teilhaftig würden. Zugleich sollten dabei aber auch gute Ratschläge gegeben werden, wie man Bach dem Volk vermitteln könne, ohne durch ein ungeschicktes Zuviel die Unvorbereiteten zu ermüden und so eher abzuschrecken als heranzuführen. Denn auch dazu gehört nicht blinder Enthusiasmus, sondern erzieherischer Takt.

Gerade die Jugend an Bach heranzuführen, erscheint nicht so schwer, als es vielleicht manchem zuerst aussehen möchte. Ich weiß von mir selber, daß ich als Zwölf- bis Sechzehnjähriger geradezu monoman auf die Musik von Bach bis Méhul eingestellt war und etwa die Kunst von Beethoven bis Wagner als zu chaotisch und wild triebhaft von mir wies. Von den Violinkonzerten und der Matthäus-Passion war ich vom ersten Kennenlernen an wie behext. Ähnlich ist es gerade bei der noch späteren Generation (auch ohne absichtlich gegenromantische Führung) recht allgemein empfunden worden; die Jugend zieht an Bachs Stil die als beinahe ingenieurhaft betrachtete Sachlichkeit ebenso an wie der großartige Barockschwung, das leise kirchlich Altertümelnde, die herbe Diatonik, das frosthart Festliche und Ungemeine. Die klaren Umrisse der Suitensätze, das energisch Treibende der Imitation in den kleinen Präludien und den Inventionen fesselt sie spieltechnisch mehr als Alberti-Bässe und breit akkordisches Gewühl.
Man hat das Wort »Rembrandt als Erzieher« geprägt — das Wort »Bach als Erzieher« kann sich daneben mindestens gleich stattlich sehen lassen. Bach der Lehrer hat wohl zu seinen Lebzeiten stark gewirkt, das bezeugen seine ältesten Söhne und ein weiter Schülerkreis mit Namen wie J. Fr. Agricola und Kirnberger, Gerber und J. Ludwig Krebs, Doles und Altnicol, Goldberg, Müthel, Homilius, J. Chr. Kittel, obwohl die Zeitenwende und der Stilumbruch damals dem Bekenntnis zu Bach denkbar ungünstig gewesen sind. Aber je größer der zeitliche Abstand zu Bach wurde, desto gewaltiger erhob sich die Pyramide seiner Gesamterscheinung, desto eindringlicher wurde sein Schaffen zu Lehre und Mahnung für die Nachgeborenen. Ein Beethoven wurde lebenslang sein echter »Schüler im Geiste«, und vollends Schumann und Brahms haben sich in stärkstem Maß an Bachs Kunst gestärkt und geformt. Das »Deutsche Requiem« und die Mehrzahl von Brahmsens Motetten, aber auch die» Ernsten Gesänge« und gar vieles in seinen Klavierwerken sind ohne ein dauerndes Bach-Studium kaum zu denken. Selbst Wagners »Meistersinger« zeigen mancherlei Stilbeziehungen zur »Matthäus-Passion« und ihrem Meister. Am sichtbarsten sind die Bach-Einflüsse (trotz eines völlig andersartigen Personalstils) bei Max Reger zutage getreten, dem Mann, der wieder »in Fugen dachte« und seine unerhörte Anlage zur Polyphonie vor allem an Bachs Technik zu schulen vermochte.
Bach bleibt uns nicht nur der erstaunliche Kunstgenius, dem wir bewundernd nachstreben, sondern er ist gerade uns Heutigen auch noch etwas wie ein größter Schicksalsverwandter in einem besonderen Sinn: in seiner Stellung zwischen Künstlerfreiheit und Amtsbindung, zwischen Einfalls- oder Stimmungswillkür und kirchlich-liturgischem Pflichteneinbau, die bei Schütz noch fast verbindungslos neben- und gegeneinander gelagert und gespalten gewesen waren. Wir haben heute nach mehr denn anderthalb Jahrhunderten fast restloser individueller Willkür das Fragwürdige einer beinahe formlosen

Freiheit in der Kunst einsehen gelernt und sehnen uns nach einer Rahmung und Eindämmung, die unsere Kraft zu starken Entladungen ballt. Sich zu so gut wie völliger Zunft- und Kirchengebundenheit im Sinne Dufays, Okeghems, Isaacs umschalten zu wollen, wäre Utopie. Aber eine ungefähr Bachsche Stellung *zwischen* offener und geschlossener Lebensform wäre für uns wohl wünschbar und erreichbar, damit der künstlerische Einfall, jeweils auf bestimmte Anwendung zielend, gerade in dieser gesunden Bescheidung seine ganze Stärke entfaltet.

Bach, den der schwedische Erzbischof Soederblom als den »fünften Evangelisten« gepriesen hat, den starke Gemeinden in Paris wie in London, in Barcelona wie in Kopenhagen verehren, ist in seinem Lebenswerk ein Grundstock der deutschen Musik, ein Habenposten unserer gesamten Geisteskultur, wie ihn kaum ein zweites Volk als so in die Weite und Breite, in die Höhe der Begeisterung und die Tiefe der Erschütterung wirkend, sein eigen nennen kann. Es gibt keinen besseren Dank an ihn, daß er für uns gewirkt und geschaffen, an Gott, daß er ihn uns in arger Zeit damals gesandt, als daß wir ihn immer gründlicher kennenzulernen und ihn immer besser zu musizieren uns bemühen. Beethovens Spruch über ihn war nicht bloß ein Wortspiel: »Bach? — Meer sollte er heißen!«

Doch all dies ist noch zu eng musikalisch gesprochen. Das gewaltige Kräftedreieck Schütz, Händel, Bach umschreibt noch ein viel Allgemeineres, das die ganze Stellung unserer Menschheit im Weltall betrifft. Der Dichter Wilhelm Schäfer hat heuer den vollen Ernst der Situation aufgerissen, wenn er das an Wort Regers über Bach anknüpfte, daß das 19. Jahrhundert Bachs Kunst zwar weitgehend ästhetisch wiederentdeckt und artistisch hochgepriesen habe, aber eigentlich menschlich an ihr so ziemlich vorbeimarschiert sei. Während die Musik Beethovens und Wagners wesentlich vom Menschen gekündet habe, sei das einzige Thema Bachs »Von Gott«, und die große Stunde Bachs sei nun gekommen, wenn sich die Menschheit von sich weg und zu jener neuen Gläubigkeit hin besinne. Ich glaube nicht, daß man mit dem Wiederkommen Bachs, den A. Schweitzer das »Ende des Mittelalters« genannt hat, ein »zweites Mittelalter« erwarten könne und auch nur erhoffen soll. Wir wünschen wohl sein neues Regiment, aber nicht unter Verlust Mozarts und Beethovens; denn was solchen Meistern zu künden bestimmt war, ist ebenfalls zu groß, als daß es aus der Welt wieder ganz verlorengehen dürfte — gewiß war das l'art pour l'art des 19. Jahrhunderts eitler Tand und vermessenes Spiel, aber wir können und dürfen mit seinem Wegwerfen nicht auch gleich das Ich unseres Menschseins wieder aufgeben. Eine neue Allgegenwärtigkeit Bachs und seiner kosmischen Musik wird herrlich sein, wird uns zwingen, auch in der »menschgebundenen« Kunst Schuberts und Wagners und all der anderen Großen *nach* Bach das auch bei ihnen vorhandene Göttliche und seine Spiegelungen in uns nach seinem wahren Wert zu sehen und zu verstärken.

RICHARD WETZ †

Von HANS POLACK-ERFURT

Kurz vor der Vollendung des 60. Lebensjahres ist der deutsche Komponist Richard Wetz dem deutschen Musikleben, das sich erst in unseren Tagen auf seine Pflichten gegenüber diesem charaktervollen Musiker besann, entrissen worden. Der vorliegende Artikel, aus der Feder eines Schülers des Meisters, war als Geburtstagsgruß für den Komponisten geschrieben und traf zu gleicher Stunde mit der Todesnachricht bei der Schriftleitung ein. Auch als Nekrolog gibt er beredte Kunde von dem großen Verlust, den das völkische Deutschland erlitten hat. *Die Schriftleitung.*

Jahrzehntelang zur Vereinsamung verurteilt, schuf Richard Wetz in unbeirrbarem Glauben an seine Mission die großen Meisterwerke[1]), ohne sich der gerade herrschenden Zeitströmung zu verschreiben. Seine unkonziliante Natur, die sich niemals einer im Augenblick billigen Meinung anpaßte und wußte, daß »die Weltklugheit im wesentlichen nichts anderes ist, als die Einsicht in die dumme Eitelkeit der anderen Menschen« (Wetz), lehnte mit wenig Gleichgesinnten den ihm fremden Zeitgeist der Kriegs- und Nachkriegsjahre, den »Geist« der Sachlichkeit, schroff ab. Er mißtraute allen »Schlagworten«, fürchtete sich nicht, oft in einen gewissen Gegensatz zum Zeitgeschehen zu treten, und er scheute auch nicht den Schein, er sei ein »Zurückgebliebener«, der die Zeit nicht mehr verstehe. »Mir ist Verstehen das Gegenteil von blindem Mitlaufen«, bedeutete er seinen Schülern. — So trat er auch als einer der ersten für Bruckner, seinen über alles geliebten Meister, ein, als die »Musik-Generäle« (Wetz) sich noch ausschwiegen: 1907 dirigiert er in Erfurt die f-moll-Messe von Bruckner, in den darauffolgenden Jahren dessen neun Sinfonien.

Richard Wetz selbst beginnt 1897 mit Liedern[2]), als er von der Geburtsstadt Gleiwitz zum Studium nach Leipzig übersiedelt. In München, er ist Privatschüler von Ludwig Thuille, entsteht seine bekannte Kleist-Ouvertüre (op. 16), eine sinfonische Dichtung, in der Themenfaktur schon »Brucknerisch«; Nikisch führt dies Werk 1908 zum ersten Male auf. Gleich Bruckner, beginnt Wetz mit seiner ersten Sinfonie in c-moll im vierzigsten Jahre. Über jene Jahre der vollen Entfaltung spricht sich der Komponist aus: »Ich gehöre zu den Musikern, die eine langsame Entwicklung durchgemacht haben. Von Kindheit an schöpferisch tätig, dauerte es doch fast vierzig Jahre, bis sich die Kräfte meines Inneren zu einer lebendig-sinnvollen Einheit zusammenschlossen und einen tragfähigen Boden für die seelischen Erlebnisse des Mannes bildeten. — Der Mensch in mir litt oft bitter an verzehrender Ungeduld, endlich ans Ziel zu gelangen, aber der Kern meines Wesens war immer von einer ruhigen Gewißheit erfüllt, daß die in lang-

[1]) Siehe den Aufsatz in dieser Zeitschrift von Albert Dreetz: »R. W. und sein Werk«, Mai 1934.
[2]) Die Mehrzahl der Werke von R. W. ist im Verlage Kistner & Siegel, Leipzig, erschienen.

Dublin Decem^br 29. 1741.

It was with the greatest Pleasure I saw the Continuation
of Your Kindness by the Lines You was pleased to send me, in
Order to be prefix'd. to Your Oratorio Messiah, which I set
to Musick before I left England. I am emboldned, Sir,
by the generous Concern You please to take in relation to my
affairs, to give You an Account of the Success I have met here.
The Nobility did me the Honour to make amongst themselves
a Subscription for 6 Nights, which did fill a Room of
600 Persons, so that I needed not sell one single Ticket at the Door.
and without Vanity the Performance was received with a
general Approbation. Sig.^ra Avolio, which I brought with
me from London pleases extraordinary, I have form'd an
other Tenor Voice which gives great Satisfaction, the Basses
and Counter Tenors are very good, and the rest of the Chorus
Singers (by my Direction) do exceeding well, as for the Instruments

Ein Brief Georg Friedrich Händels

they are really excellent, Mr Dubourgh beeng at the Head of them,
and the Musick sounds delightfully in this charming Room,
which puts me in such Spirits (and my Health being so good) that
I exert my self on my Organ with more then usual Success.
I opened with the Allegro, Penseroso, & Moderato, and I assure you
that the Words of the Moderato are vastly admired. The
Audience beeng composed (besides the Flower of Ladyes
of Distinction and other People of the greatest quality)
of so many Bishops, Deans, Heads of the Colledge, the
most eminents People in the Law as the Chancellor,
Auditor General, &tc. all which are very much taken
with the Poëtry. So that I am desired to perform it
again the next time. I cannot sufficiently express
the kind treatment I receive here, but the Politeness
of this generous Nation can not be unknown to You,
so I let You judge of the satisfaction I enjoy, passing
my time with Honnour, profit, and pleasure. They
propose already to have some more Performances, when
the 6 Nights of the Subscription are over, and
My Lord Duc the Lord Lieutenant (who is allways
present with all His Family on those Nights) will easily

obtain a longer Permission for me by His Majesty, so that I shall be obliged to make my stay here longer than I thought. One request I must make to You, which is that You would insinuate my most devoted Respects to My Lord and My Lady Shaftesbury, You know how much Their Kind Protection is precious to me. Sir Windham Knatchbull will find here my respectfull Compliments. You will encrease my Obligations if by occasion You will present my humble service to some other Patrons and friends of mine. I expect with Impatience the Favour of Your News, concerning Your Health and wellfare, of which I take a real share, as for the News of Your Opera's, I need not trouble you for all this Town is full of their ill success, by a number of Letters from Your quarters to the People of quality here, and I can't help saying but that it furnishes great Diversion and laughter. The first Opera I heard my self before I left London, and it made me very merry all a long my journey, and of the second Opera, call'd Penelope, a certain noble man writes very jocosly, il faut que je dise avec Harlequin, nôtre Penelôpe n'est qu'une Sallôpe. but I think I have trespassed too much on Your Patience. I beg You to be persuaded of the sincere veneration and Esteem with which I have the Honnour to be

Sir

Your

most obliged and most humble Servant
George Frideric Handel

Heute Dienstags den 24. November 1807.

Concert spirituel

im Saale des Königlichen Opernhauses.

Alexanders Fest

oder

die Gewalt der Musik.

Oratorium

für den Cäcilien-Tag

in Musik gesetzt

von

Georg Friedrich Händel.

Einlaßbillets zum Parquet à 1 Thaler 8 Groschen, zum Parterre und zur Gallerie à 16 Groschen, sind zu haben beim Herrn Castellan Dölz im Opernhause und am Eingange.

Die Casse ist von halb fünf Uhr an offen.

Anfang der Musik halb 7 Uhr, Ende 9 Uhr.

Programmtitel einer Aufführung des »Alexander-Festes« in der Königlichen Oper, Berlin, vom Jahre 1807

jähriger, mühseliger Arbeit bestellte Saat eines Tages ausreifen würde. Ich kann heute offen und frei bekennen, daß der »Ich-Mensch« in mir von den Kräften, welche die gütige Natur mir auf den Lebensweg als glück- und wehvolles Geschenk mitgegeben, völlig aufgesogen wurde. Dadurch bin ich vor dem vierschrötigen Ehrgeiz, der Jagd nach dem Erfolg um jeden Preis, bewahrt geblieben. Schaffen bedeutete mir eine heilige Handlung.«
Richard Wetz ist sich und seinem freimütigen Bekenntnis stets treu geblieben. Wohl übergingen ihn die Musikzentren; um so nachdrücklicher setzte sich eine kleine Gemeinde für ihn und sein Schaffen ein. Dr. Peter Raabe brachte alle drei Sinfonien, die eine Synthese der Gegenströmungen Bruckner und Brahms darstellen. Wetz' einzig dastehende Oratorien, das Requiem (op. 50, 1923—25) und das Weihnachtsoratorium (op. 53, 1927—29), sind bedauerlicherweise so gut wie unbekannt; die Aufführung des Requiems unter Georg Schumann mit der Singakademie war eine erfreuliche Einzeltat; Richard Wetz wurde daraufhin 1928 (mit Strawinskij!) Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. Erst 1933 regte sich die Öffentlichkeit: der Rundfunk nahm sich der Werke, auch der Kammermusik, an, und Gleiwitz veranstaltete, zehn Jahre nach dem dreitägigen Wetz-Fest in Erfurt und dreißig Jahre nach der letzten Wetz-Aufführung in Schlesien, eine Ehrung für den »schlesischen Komponisten Richard Wetz« und enthüllte eine Gedenktafel an seinem Geburtshause. Auf einem der deutschen Tonkünstlerfeste kam der Komponist nur einmal zu Gehör: 1913 in Jena, mit dem Chor-Orchesterwerk »Hyperion«, das im Mai 1912 innerhalb von drei Tagen entstand. Und von dieser Zeit an, dem Schaffenswendepunkt um 1914, der die größeren sinfonischen Werke im Keime barg, war Richard Wetz im wesentlichen auf sich allein gestellt: »Die Jahre 1907—1912, in denen ich außer Liedern (op. 25 bis op. 35) nichts schrieb, erscheinen mir als Jahre innerer Besinnung; ich studierte die Literatur der Sinfonien und Oratorien. Mit dem »Hyperion« beginnt für mich der Weg zu meiner eigentlichen schöpferischen Aufgabe. Im April 1914 entstand der dritte Psalm, und Weihnachten 1914 begann ich meine erste Sinfonie. Formal betrachtet, weicht diese Sinfonie von der Grundform der Sinfonie kaum ab; daß diese Form erweitert, die Tonarten freier verwendet werden, das erfolgt aus inneren Notwendigkeiten. Fragt man mich über den Inhalt meiner Sinfonie, so kann ich nur antworten: sie spricht innere seelische Erlebnisse aus. Das »Ich« — im überpersönlichen Sinne genommen — und das Leben, die Natur, Gott — das Wechselspiel dieser beiden Grundkräfte, die aus jenem Kampfe und dem Streben nach Ausgleich sich ergebenden Erschütterungen, davon singt meine Musik.«
Richard Wetz' Musik entspringt einem inneren Müssen; auf Wunsch oder Auftrag hat er nie etwas schreiben können und wollen. Er besitzt die abwartende Geduld, ersehnt Jahre hindurch eine Sinfonie und ist von äußeren Einflüssen unabhängig: »Von ‚Kunstrichtern' wird mir häufig gesagt,

meine Musik wäre ergrübelt, verstandesmäßig. Das ist ganz und gar falsch. Wenn ich erkläre, daß ich monatelang keine Note schreiben kann, daß ich dann plötzlich, wie auf höheren, mir unbegreiflichen Befehl, gezwungen werde zu schreiben, daß ich jedes Werk ohne jegliche Vorarbeit beginne, daß ich am Vormittag noch nicht weiß, was ich am Nachmittag niederschreiben werde, daß ich weder an Aufbau, Harmonik, Instrumentation denke, daß sich die Themen, die gar nicht etwa daraufhin angelegt werden, wie von selbst einander umschlingen, so sind das Dinge, die mit Verstand und klügelnder Vernunft nichts zu tun haben. Dieser schöpferische Vorgang ist frei von aller Klügelei und Gedankenmühsal.«

Richard Wetz' Musik, in der Epoche konstruierender Sachlichkeit erwachsen, stellt sich dar als ein Zusammenschluß der musikalischen Kräfte des 19. Jahrhunderts und reiht sie an die Werke der bedeutenden Musiker, die Aufbauendes, Wertvolles für die deutsche Kultur geleistet haben. In der Annäherung an Meister wie Schubert, Brahms und Bruckner, in der organischen Verschmelzung homophoner und polyphoner Stilelemente zu einem neuen Ganzen liegt der Maßstab seines Wertes.

DIE AUFGABE DER MUSIKWISSENSCHAFT

Von WERNER KORTE-MÜNSTER i. W.

Die Zeit scheint gekommen, für die deutsche Musikwissenschaft eine neue Sicht zu gewinnen und ihr damit jene verbindliche Verpflichtung in der deutschen Musikerziehungsarbeit zuzuweisen, die sie verdient und die ihr lebensnotwendig ist. Dem tiefer Sehenden ist es schon lange schmerzlich bewußt, daß die deutsche Musikwissenschaft als Gesamtheit in eine Stellung sich hat drängen lassen, die so völlig abseits in selbstgenügsamer Entfremdung von aller brennenden Gegenwartsfrage sich bescheidet, daß es von vielen, nicht zuletzt von der jungen Generation, als die Krise der Existenz empfunden wird. Die mangelnde Verbindlichkeit des laufenden Betriebes, sei er auch noch so ernsthaft angefaßt, mußte zu einer Stagnation führen, deren Zeugen wir nun sind. Man würde mich sehr mißverstehen, wenn man hierin zu allererst einen Vorwurf sehen wollte; dieser Vorwurf würde nicht unserer Disziplin allein gelten, sondern der gesamten Hochschule, und daß dieser Vorwurf ebenso leicht wie zwecklos ist, wird jeder fühlen, der sich zutiefst bewußt ist, daß es hier nicht gilt zu rechten, sondern zu erfahren, aus der Erkenntnis zu lernen und den *gemeinsamen neuen Ansatz* zu finden. Die Zukunft der Musikwissenschaft an den deutschen Hochschulen ist in erster Linie keine Frage der gemeinsamen Um- und Neuorganisation, sondern ist eine Frage

nach dem, was uns gemeinsam an diese Wissenschaft verpflichtet, was sie uns zur sinngebenden Lebensaufgabe innerhalb der Gemeinschaft unseres Volkes werden läßt.

Diese Frage ist die Frage nach der Existenz. Sie würde gegebenenfalls so oder so beantwortet werden, immer aber wird das Wort *Geschichte* in irgendeiner Beziehung die Achse in diesen Antworten sein. Trotzdem kann mit Sicherheit vorausgesagt werden, daß man ebensoviele unterschiedliche Antworten als rein private Stellungnahmen erhalten, wieviel Musikwissenschaftler man fragen wird. Hiermit stößt man sofort auf das zentrale Problem: das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Geschichte, und ehe die vorher gestellte Frage und ihre Beantwortung in Angriff genommen werden können, muß diesem Problem und seiner eigenen kleinen Geschichte eine kurze Voruntersuchung zur Klarstellung der Dinge vorausgehen.

Die Musikwissenschaft ist eine verhältnismäßig junge Disziplin, deren Entwicklungsgang in merkwürdiger Analogie, aber unvergleichlich rascherem Tempo zu der um vieles älteren Kunstwissenschaft verläuft. Beiden Disziplinen geht die Zeit des Sammelns, Ordnens, Restaurierens, der Systematisierung dieser quellenkritischen Tätigkeit in einer Methode, gehen die ersten historischen Darstellungen des Quellen- und Denkmälerbefundes voraus. Diese Tätigkeit des reinen Historikers, die in der Musikwissenschaft etwa die Generationen Ambros bis Ludwig und Wolf in Deutschland umfaßt, wird alsbald abgelöst durch den neuen Wissenschaftler, der nun an Hand der vorliegenden Denkmäler beginnt, diese kritisch zu betrachten und zu vergleichen, sie mit einer Methode zu überziehen, die es ihm erlaubt, Wesentliches herauszuarbeiten und damit die Arbeit des Sammelns und Ordnens zu einem wissenschaftlich begründeten Erkenntnissystem aufzuweiten. Auf diesem Boden traten bald zwei Methoden gegeneinander auf: in der Kunstwissenschaft stellte Wölfflin die Formuntersuchung in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Arbeit und gab mit den berühmt gewordenen Grundbegriffen ein Handwerkzeug zur Hand, mit dem es gelang, eine Geschichte der formalen historischen Erscheinungen systematisch herauszuarbeiten. In der Musikwissenschaft war es Hugo Riemann, der etwa den gleichen Standpunkt vertrat, der die Geschichte zu einem formalhistorischen Exerzierplatz strengster Analytik machte, um damit nicht zuletzt die Gültigkeit eigener Forschungsergebnisse, der harmonischen Funktionstheorie und der Metriklehre historisch zu belegen. Wölfflin wie Riemann haben diesen festen Boden nicht verlassen und keinerlei Ausflüge von ihm in das geistige Hinterland für nötig befunden. Wie aber Wölfflin in Dvorák ein Gegner erstand, der die Forderung nach einer Kunstgeschichte stellte, die eine Geschichte des menschlichen Geistes sein sollte, hat die Musikwissenschaft in jüngerer Zeit ebenfalls immer stärker dazu gedrängt, hinter den Formen mehr als nur diese zu suchen, sie zu Exponenten einer geistigen Struktur zu erheben

und damit die musikalische Stilgeschichte der allgemeinen Geistesgeschichte beizuordnen. Diese neue Haltung gewann unter ihrem ersten Wortführer Wilibald Gurlitt rasch eine Bedeutung, die zugleich ihre Gefahr deutlich hervortreten ließ, eine Gefahr, die vor allem in der Inflationszeit deutschen Geistes von fremdrassiger Geschäftigkeit in Zeitung und Zeitschrift erhöht wurde. Der gesicherte Boden formalkritischer Arbeit konnte — obwohl als Ausgangspunkt gedacht — leicht allzu beschwerlich erscheinen, die geistige Ausleihe bei den anderen Künsten, bei der Philosophie war allzu bequem, und das Ergebnis waren geistesgeschichtliche Studien, deren Exaktheit zum großen Teil auf dem schwankenden Boden der Intuition und dem Nacherlebnis fragwürdig begründet war. Die Gültigkeit beruht in ihnen auf der Person des Forschers allein, der Schwerpunkt liegt nicht mehr in der phänomenologischen Darstellung, sondern in dem subjektiven Einfühlungsvermögen des Einzelnen. Damit ist keine wissenschaftliche Methode geschaffen, sondern nur die Möglichkeit einer Leistung, die von der subjektiven Einstellung des Forschers abhängt. Geschichte ist ihm in erster Linie ein Ausgrabungsfeld zur Darstellung geistesgeschichtlicher Fakten. Nichts aber ist darüber zu erfahren, was ihm diese ermittelten Fakten *bedeuten!* Ja, er wird sein geistesgeschichtlich gefaßtes Geschichtsbild teils induktiv, teils deduktiv gewinnen, er wird mit Befriedigung Bestätigungen feststellen und er mag mit vollem persönlichen Einsatz Forscher sein —, hier ist die Grenze erreicht, wo die Geschichte das Verbindende und Verbindliche für die Musikwissenschaft sein kann, hier ist von einer verpflichtenden Aufgabe nicht mehr zu sprechen, sie lebt von den Anstößen einzelner, auf die sie angewiesen ist, von deren Gnade sie existiert, gleich ob sich diese als reine Geisteswissenschaftler, als Formalhistoriker, als Philologen oder als Mischung aller drei zu erkennen geben.

Die Musikwissenschaft ist in dieser Verfassung von dem Umbruch 1933 überrascht worden, sie organisierte sich um, in Wirklichkeit ist sie tot, tot für das neue Reich. Diese Feststellung trifft nicht einzelne, trifft weder Führung noch Geführte, sie trifft *uns alle.* Für das Leben einer Organisation ist ihre Zeitschrift, und in dieser nicht zuletzt ihre Buchbesprechung kennzeichnend, man schaue nun einmal in die ZfMW., und man wird über dieses »Leben« überrascht sein: endlich von berufenen Händen übernommen, muß die Zeitschrift z. B. anscheinend jahrelang auf Besprechungen warten: im Dezemberheft 1934 enthält die Bücherschau drei Besprechungen von Büchern mit dem Erscheinungsjahr 1929, 1929[1]), 1931; dazu ist ein Kommentar überflüssig. Gewiß ist man nicht damit einverstanden, des öfteren ist geklagt worden, aber anders ist es nicht geworden und — es kann auch nicht viel anders werden, solange der gemeinsame Ansatz zu gemeinsamer Arbeit fehlt.

Hans Grimm schreibt einmal: »Wann beginnt eines Menschen Geschichte?

[1]) Besprechung laut Anm. des Verf. geschrieben 1931.

Das Schicksal kommt einen weiten Weg gegangen, und die Geschichte eines Mannes fängt bei seinem Volke an.« In diesen Sätzen ist mehr über Geschichte ausgesagt als in mancher langen Darstellung, sie könnten mit dazu beitragen, unserer musikwissenschaftlichen Arbeit eine neue Richtung zu weisen: daß wir unserem Volke schicksalhaft verpflichtet sind, daß wir nicht mehr nach der privaten Einstellung zur Geschichte fragen, sondern die neue Fragestellung finden: Was kann die Musikwissenschaft aus ihrem (so oder so gebildeten) Geschichtsbild für die Gegenwart tun? Damit soll als erstes der Schwerpunkt unseres Besinnens auf die letzten beiden Worte der Frage konzentriert werden und somit die zentrale Verschiebung von der *Historie* auf die *Gegenwart* statthaben. Nicht die Einstellung zur Geschichte, nicht geisteswissenschaftliche Exerzitien können uns unsere Existenz sichern, sondern das Bewußtsein, daß die Geschichte allein der Lehrmeister der *Gegenwart* sein kann, daß man Musikwissenschaft nur verbindlich, und zwar für Alle verbindlich betreiben kann, wenn Endziel und letzte Bereitschaft der Gestaltung unseres gegenwärtigen volklichen Daseins gelten. Was bedeutet unter diesem Gesichtspunkt dem Musikwissenschaftler Geschichte und was muß er tun?

Der Musikwissenschaftler steht bei den sogen. praktischen Musikern in nicht eben gutem Ansehen; das Unrecht aber liegt auf beiden Seiten. Das Unrecht des Musikwissenschaftlers, das hier allein interessiert, ist zugleich symptomatisch dafür, was Geschichte unter dem neuen Ansatz nicht bedeuten soll: Darstellung und Wiedergabe historischer oder geistesgeschichtlicher Stationen, sei es in der Absicht, sachlich Ergebnisse zusammenzustellen, sei es in der hier und da geübten etwas primitiven Absicht, Vorbilder abzuleiten; beides hat keinen Sinn, solange die Gegenwart in ihrer vollen Breite aus dem Bereich der Betrachtung bleibt. Es heißt nicht allein, von der Vergangenheit zur Gegenwart Beziehungen aufzuzeigen (so lobenswert das ist), sondern auch die Gegenwart transparent zu machen für ihre Vergangenheit. Alle Geschichte kann nur dazu dienen, als vorgeborene Gegenwart unseren Weg zu erhellen, sie wird nur *ein* Thema kennen: unser Volk, sie wird nicht allein geisteswissenschaftliche Epochen abgrenzen, sie wird vor allem dazu berufen sein, *das* bewußt zu machen, was über alle Epochen hinweg *bleibendes Gut* unseres Volkes und unserer Rasse ist. Diese Ursubstanz unserer künstlerischen Äußerung, heute wirksam wie vor 1000 Jahren, dieser *Glaube*, nicht an Zeit und Raum, sondern an die metaphysische Bedingtheit ewig gleicher Lebensfunktion verbindet Gegenwart und Geschichte und weist der Musikwissenschaft im Dienste dieses Glaubens, im Dienste unseres Reiches ihre verbindliche Verpflichtung für alle zu. Hier liegen die neue Sinngebung, der neue Ansatz, von einer Bedeutung, wie sie nur die nordische Welt des hohen Mittelalters für die Musik in ihrer Weltordnung kannte: Mittler zu sein zwischen den ewigen Glaubensgütern der Nation und dem, was sich in ihrem

Schoße sicht- und hörbar als Zukünftiges bereitet. Die Aufgabe der Musikwissenschaft ist — Forschung und Lehre vereinend — eine Musikerziehung durch die Wissenden.

Hier kann zunächst nur die praktische Seite dieser Musikerziehung an der Hauptstätte der Musikwissenschaft, an der Hochschule, umrissen werden. Der Verfasser kann hier nur aus der Reihe eigener Versuche berichten und will weder damit zur Hochschulreform für sein Fach Stellung nehmen, noch ist er der Ansicht, daß der zu schildernde Weg von ihm allein vorzuschlagen sei, vielmehr wird an anderen Hochschulen Gleiches oder Ähnliches versucht und unternommen sein. —Die zentrale Arbeitsstätte, sozusagen die Zeugungszelle, von der alles ausgeht, bleibt das Hauptseminar, dessen Arbeit Hauptvorlesung und öffentliche Vorlesung teils vorbereitend, teils zusammenfassend umkreisen. Was zunächst die Methode der Arbeit anbelangt —zu der in diesem Zusammenhang noch einmal zurückgekehrt werden muß —, so sei noch einmal nachdrücklich betont, daß sie nicht Selbstzweck sein kann, daß sie demnach nicht einseitig festzulegen ist, daß ihre Qualität und ihre Befähigung allein davon abhängen, wieweit sie in der Lage ist, dem großen Erziehungsgedanken zu dienen. Jedenfalls ist allerstrengste Erziehung zu sorgfältiger Arbeit vonnöten; ganz allgemein kann den beiden Methoden entgegengehalten werden: »Was auch immer Geistiges zu sagen ist, muß der Form immanent sein«[1]). Auf dieser Grundlage der kritischen Erfassung des Vorliegenden wird versucht werden müssen, Kriterien zu formulieren, die der Gültigkeit der großen rassisch-räumlichen Dynamik gerecht werden, um damit einem wesentlichen Aufgabenkreis in der Erziehung die Mittel an die Hand zu geben: der Bewußtseinsschulung unserer blutsmäßigen und völkischen Bedingtheiten. Was der Mangel dieses Bewußtseins anrichten kann, dürften die Jahre nach dem Krieg eindeutig bewiesen haben. In diesem Sinne steht eine deutsche Musikgeschichtsschreibung immer noch aus[2]). Während das Vorseminar in erster Linie der technischen Vorbereitung (Analyse, Interpretation, Notation usw.) der Mitglieder dient, soll die Arbeit des Hauptseminars in allen seinen Themen allein der Erfassung der großen Räume und ihrer konstanten völkischen Funktion und damit der *Gegenwart* dienen. Die Vorlesung ist das erste Mittel, diese Arbeit — zugleich von dem leitenden, größeren Blickfeld des Dozenten her — zu erweitern und einem g·ößeren Kreise fruchtbar zu machen. Hier scheint es unumgänglich, von der bisherigen Methode ein wenig abzuweichen; vor allem in öffentlichen Vorlesungen sollte neben der eigentlichen Vortragsstunde im wechselnden Turnus (oder jeweils in der zweiten Hälfte) eine praktische Mittätigkeit

[1]) Siehe W. Drost: Form als Symbol, in »Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft«, XXI, 254ff. Dieser Aufsatz dürfte auch dem Musikwissenschaftler neue und wesentliche methodische Anregung geben.

[2]) Im Laufe des Jahres wird der Verf. eine vorbereitende Studie zum »Deutschen Stil in der Musik« vorlegen.

des Auditoriums sich einfügen. Gewiß ist unter den jüngeren Musikwissenschaftlern üblich, wenn irgend möglich die Vorlesung mit praktischen Beispielen zu erläutern, doch hat sich gezeigt, daß hierin allein nicht alles erreicht werden kann, da allzuleicht jene passive Konzertsaalstimmung geweckt wird, die eher abträglich als zuträglich ist. Der Dozent wird an sehr charakteristischen, ausgewählten Beispielen die Zuhörer singend und spielend in das Wesentliche einführen, das auf diesem Wege zugleich viel überzeugender und gedächtnisstärker aufgenommen wird. Die zentrale Erziehungsarbeit an der Hochschule wird sich schließlich in der Form der Collegia musica am besten durchsetzen können.

Solange die Universitäten als Forschungs- und Lehrstätten ein verhältnismäßig isoliertes Dasein innerhalb des kulturellen Lebens ihrer Städte führten, war naturgemäß die starke Reserviertheit des akademischen Lebens ihrer Musikpflege mitgegeben. Die zunächst rein philologisch gerichtete Forschung der älteren Musikwissenschaft brachte es mit sich, daß die musikwissenschaftlichen Seminare kaum Beziehungen zur praktischen Musik aufwiesen, ja diese in vielen Fällen sogar als belastend ablehnten. In betontem Gegensatz zu dieser Haltung standen und stehen — soweit diese Einrichtung heute noch am Leben ist — die »Akademischen Musikdirektoren«; sie waren bewußt die »Praktiker« und vereinten — neben Instrumental- und Theorieunterricht — den akademischen Chor als wichtigste Einrichtung um sich, oder sie waren Leiter einer Sängerverbindung oder eines verbindungsähnlichen »Akademischen Gesangvereins«. Wenn die akademischen Musikdirektoren auch niemals die Bedeutung ihrer städtischen Kollegen erreichten, so war doch offensichtlich im Rahmen der Universität das Gleiche angestrebt: eine Vergesellschaftung mit Musikpflege, d. h. daß hier Akademikertum in dem ihm eigenen Umgangsformen zwischen feuchtfröhlichem Burschentum und Musikliebhaberei einen standesgemäßen Ausdruck suchte. Die Musikpflege dieser akademischen Gesangskreise stand in erster Linie der exklusiven Liedertafel des 19. Jahrhunderts, in zweiter der Kommersbuch-Atmosphäre nahe.

Daneben hatten schon früher Riemann und andere die alte Form des Collegium musicum, d. h. das gemeinschaftliche zwanglose Musizieren unter Liebhabern wieder aufleben lassen; Grundlage dieser Collegia musica war nicht die gesellschaftliche, oder durch Vereinsstatuten hergestellte Zusammenkunft, sondern die Musik allein, besonders die vergangener Epochen. Diese Einrichtung der musikwissenschaftlichen Seminare gewann außerordentliche Bedeutung für die erzieherische Musikpflege an der Universität, als man zur Erkenntnis geführt wurde, daß, um einer Epoche gerecht zu werden, nicht nur ihre künstlerischen Denkmäler gekannt, sondern auch singend und spielend erlebt werden müssen, da durch ihr Klangbild hindurch der einzige Weg zur Erfassung ihrer geistesgeschichtlichen Haltung und Lage führt.

Das Collegium musicum muß heute der Lebensnerv der musikwissenschaftlichen Seminare sein. Hier vereinigt sich der »Student« und der »Liebhaber« in einer Person, hier wird die Geschichte erlebte *Gegenwart;* in gemeinschaftlicher Erziehung und Aussprache wird allen bedrängenden neuen Fragen nationaler Kulturpflege praktisch Stück für Stück an Boden abgerungen, und in diesem Sinne bedeutet das Collegium musicum — tief verwachsen mit dem Lehrbetrieb des Seminars — eine Arbeitsgemeinschaft kulturpolitischer Erziehung an der Hochschule. Voraussetzung für diese Arbeit ist, daß sie im Seminar und im Collegium musicum semesterweise *einem* Thema unterstellt ist, daß für alle Seminarmitglieder die Beteiligung obligatorisch ist und daß eine enge Verbindung mit der Arbeit der Studentenschaft dadurch erreicht wird, daß einerseits das Collegium musicum in die Reihe der Fachschaften aufgenommen wird und andererseits das Hauptamt V in größeren Veranstaltungen die Arbeit über die Universität hinaus als aktive studentische Kulturpolitik einsetzt, die ein wesentlicher Faktor auch im Musikleben der Städte bedeuten muß. Eine Selbstverständlichkeit ist, daß an den Übungen des Collegium musicum alle Volksgenossen, seien es Studenten, Dozenten, Mitbürger usw. teilhaben, die guten Willens sind.

So sollen sich Forschung und Lehre zu musikerzieherischer Zielsetzung vereinen und fruchtbar sein unter dem Primat des völkisch-staatlichen Daseins, Denkens und Arbeitens. Damit ist der Musikwissenschaft ein Ansatz gegeben, den sie in langsamer Verarbeitung aufnehmen und umformen wird. Hier ist praktisch nur ein bescheidener Weg gezeigt, der — wenn einmal das Bewußtsein gemeinsamer Verpflichtung stark geworden ist — sich erweitern, ändern oder verlieren wird, wie es die Notwendigkeit erfordert. Hier ist der Boden, der allen gemeinsamen organisatorischen Arbeitsplänen und -fragen Voraussetzung sein muß und wird. Die Zeit der Entscheidungen ist gekommen, die Musikwissenschaft kann nun ihre lange Vorbereitungszeit der Idee dienstbar machen und ihren Platz einnehmen und behaupten, der ihr im deutschen Musikleben neben der praktischen Ausbildung zukommt, als deren lebensnotwendige Ergänzung in der Erziehung deutscher Musiker und Musikliebhaber sie nicht mehr beiseite stehen darf.

ANMERKUNG ZU UNSERER BEILAGE

Der Brief Händels entstammt der Sammlung des *Lord Howe*, eines Nachkommen von *Charles Jennens*. Der Brief, an Charles Jennens gerichtet, gehört zu einer Sammlung von acht Briefen, die sich sämtlich im Besitz des vorgenannten Lords befinden. Er wurde von Händel etwa fünf Wochen nach seiner Ankunft in Dublin geschrieben, und zwar vor der Aufführung seines »Messias«, die in der Music Hall, Fishamble Street in Dublin, am 13. April 1742 stattfand. Charles Jennens aus Gopsall Hall im Kreise Leicestershire stellte den Text zu Händels großem Oratorium zusammen und war der edelmütige Freund des Komponisten. Die Oper, die Händel »so sehr vergnügt während der ganzen Reise« gemacht hat, war »*Alexander in Persien*«, ein pasticcio, das Galuppi zum Verfasser hatte und das am 31. Oktober 1741 zur Aufführung gelangte.

NEUE ANONYMITÄT

Walter Abendroths temperamentvoller Artikel »*Neue Anonymität*« im Januarheft der »MUSIK« beschäftigt die musikalische Öffentlichkeit in gegensätzlichem Für und Wider. Der Name des Verfassers verführt dabei mehrfach zu Verwechslungen mit dem früheren Kölner Generalmusikdirektor und jetzigen Gewandhauskapellmeister *Hermann Abendroth*-Leipzig *Walter* Abendroth ist der erste Musikkritiker des Berliner Lokal-Anzeigers und mit dem genannten Dirigenten weder verwandt noch bekannt. Wir schließen die Diskussion vorläufig mit der grundsätzlichen Stellungnahme von Generalmusikdirektor Dr. *Karl Böhm*-Dresden und einer nicht minder anregenden Äußerung von *Elly Ney* ab. *Die Schriftleitung.*

Die Frage der »werkgetreuen« Wiedergabe ist schon oft diskutiert worden. Um hier ganz klar zu sehen, müßte eigentlich einmal der Begriff der »Werktreue« erläutert werden, was für gewöhnlich bei den meist sehr temperamentvollen Auseinandersetzungen nicht oder nur unvollkommen geschieht. Denn jede Zeit folgt anderen künstlerischen Gesetzen, die sich auch auf das Verhältnis vom schaffenden zum reproduzierenden Künstler auswirken und die man nicht gegeneinander ausspielen kann. Das ist besonders bei der Oper der Fall, bei der die Frage noch dadurch schwieriger wird, daß an unseren großen Opernhäusern nicht nur Werke verschiedener Nationen mit verschiedenen Kunstidealen ständig zur Aufführung gelangen, sondern auch Opern im Spielplan enthalten sind, die stilistisch durch nahezu 200 Jahre getrennt sind. Was also bei der einen als »werkgetreue« Wiedergabe, würde bei der anderen als Verantwortungslosigkeit bezeichnet werden müssen, wenn man nach einer Norm die Aufführungen gestaltete. Ich betone das nur, um auf die Schwierigkeiten und neuen Verwirrungen hinzuweisen, die aus einer generellen Anwendung dessen, was Walter Abendroth unter »neuer Anonymität« versteht, entstehen könnten. Selbstverständlich hoffe ich mit ihm, daß die Zeit endgültig vorüber ist, in der nur der Kapellmeister etwas galt, der just alles anders machte als es vom Komponisten vorgeschrieben war und dessen »produktive Phantasie« dann noch von einer gewissenlosen Presse bejubelt wurde, denn ich habe selbst unter diesen Umständen genug gelitten. Aber ich kann ihm nicht darin zustimmen, daß die Namen unserer reproduzierenden Künstler unwichtig sind. Es liegt mir dabei völlig fern, mich hinter die »Schwachheiten« des Publikums zu verschanzen. Aber man muß doch bedenken, daß einerseits gerade heute die Theater mehr denn je auf das Publikum angewiesen sind und daß andererseits das Publikum ja obendrein noch recht hat, wenn es bei Opern z. B. von Händel, Rossini oder Verdi einer berühmten Sängerin oder eines gefeierten Tenors wegen in das Theater geht. Wer aber vermöchte dann dem Publikum entgegenzuwirken, wenn es sich um Werke anderer Stilrichtungen handelt? Ich glaube, hier die richtige Einstellung zu finden muß man dem Hörer selbst überlassen. Helfen dazu können wohl nicht äußerliche Maßnahmen, sondern nur eine vorbildliche Musikerziehung, die aber bereits in frühen Jahren einzusetzen hat.

Dr. KARL BÖHM, *Generalmusikdirektor der Staatsoper zu Dresden.*

Freudigen Herzens stimme ich dem Aufsatz des Herrn Abendroth zu und bin dankbar, daß mir im Anschluß an seine Ausführungen hier die Möglichkeit gegeben wurde, kurz auf ein Problem hinzudeuten, auf eine Notlage unserer Zeit, zu deren Abhilfe wir alle unsere Kräfte einsetzen müssen. Ich möchte ein paar Worte zur Dirigentenfrage sagen.

Wie Adolf Hitler immer wieder mit besonderer Eindringlichkeit gesagt hat, erstrebt die nationalsozialistische Bewegung zu allererst eine ganz bestimmte seelische Haltung auf dem Gebiet der Kultur und Kunst. Nicht mehr dem technischen Können, das nur dem akrobatisch-sinnlichen Ausdruck dienstbar ist, wird der Vorzug gegeben, sondern jenen Künstlern, die in ihren Werken und Wiedergaben seelische Tiefe verraten, die in Demut vor ihrer schöpferischen Gabe mit dem Werk ringen und in diesem Kampf die letzten Lebensquellen unseres Wesens zu erschließen suchen.

Wenn beim reproduzierenden Künstler, also hier beim Dirigenten, auch ein loderndes Temperament vorhanden ist, so kann dieses erst dem Werk dienen, wenn das Feuer durch die göttliche Inspiration in ein heiliges verwandelt wird. Trotz aller technischen und klanglichen Vollendung, der Präzision und Klarheit im Zergliedern des kleinsten Details, trotz all dieser virtuosen Höchstleistungen, die zu größter Bewunderung hinzureißen vermögen, kommt die Wahrheit zu kurz. Wenn auch das Werk gefühlsmäßig musikantisch erfaßt wird und rhythmisch formal erkenntlich ist, so bleibt es doch beim Taktschlagen. Die Hauptsache fehlt: der Geist, der in die Tiefen dringt und die Fähigkeit verleiht, die ewigen Gesetze und Spannungen dem Zuhörer zu vermitteln. Beethoven hat nicht an Taktstriche gedacht. Rhythmus ist vielmehr Lebensatem und läßt sich nicht auf Millimeter berechnen und festlegen. Aber diesen schöpferischen Atem zu spüren ist Gottesgeschenk. Und nur der kann Musik verkünden und sie zu den Herzen der Menschen sprechen lassen, dem sie selbst vom Herzen kommt. Diese Gnade wird dem Künstler nicht verliehen, der nicht von seinem selbstsüchtigen Geltungstrieb erlöst ist. Dieser erniedrigt eine Schöpfung und macht sie zu einer spitzfindigen, technischen Machenschaft, zu einer Bravourangelegenheit. Und der Künstler versündigt sich damit am Heiligsten. Wenn auch anscheinend vollendetes Musizieren erklingt, so fehlt doch die Demut, gepaart mit der Kraft des Erhabenen, es fehlt die Innigkeit, die wahre Naivität, die nur ungewollt und von selbst erscheint. Nur wenn der Künstler sich in Ergriffenheit beugt und mit begeisterter Hingabe für die Empfängnis geöffnet ist, kann das Werk neu aus ihm geboren werden.

Jener Mangel an Demut und Ehrfurcht geht aber Hand in Hand mit künstlerischer Mittelmäßigkeit. Selten findet man einen in Amt und Würden stehenden Musiker, der nicht in seinen eigenen Grenzen festgelaufen ist, was er dadurch beweist, daß er nicht für nötig achtet, sich durch schöpferische Leistungen großer Kollegen befruchten zu lassen. Es ist dies nur ein Selbst-

schutz, zum Verbergen der eigenen Unzulänglichkeit. Daher die übliche Mißgunst und all die vergiftenden Begleiterscheinungen, die überall um uns sind. Hier liegt auch die Wurzel des Widerstandes bei der Einführung des musikalischen Nachwuchses ins Konzertleben. Es wäre hier vor allem erforderlich, daß die führende musikalische Persönlichkeit jeder Stadt bei ihrem Publikum so viel Autorität besitzt, um sich für einen unbekannten Namen verbürgen zu können. Nicht wie es bisher fast überall war, daß der in Jahrzehnten berühmt gewordene Solist die mangelhaften Eigenschaften des Dirigenten überbrücken und mit seinem Ruf die leeren Stuhlreihen und Kassen auffüllen mußte.

Eine künstlerische Leistung muß die Menschen aufrütteln und reinigen. Wenn sie das nicht vermag, wozu hat dann ein Beethoven gelebt und gelitten? Ist es nicht ein Verbrechen an der Schöpfung, wenn die ewigen Werte auf solche Weise verschüttet bleiben und den Menschen Steine statt Brot gereicht werden? Es ist hier ja nicht wie in der Malerei und Plastik. Jene Kunstwerke sind vor Verfälschung bewahrt. Sie bleiben unberührt und verkündigen ewige Wahrheit. Die Musik aber muß immer wieder neu geschaffen werden, und nur der Berufene enträtselt ihre Geheimnisse. Die aber, welche berufen sind, sollten wachen und um Gnade bitten, daß ihnen Demut verliehen wird, damit sie nicht, vom Erfolg betört, anstatt dem Werk und seinem Schöpfer zu dienen, in Götzendienst verfallen.

ELLY NEY

MUSIK IN DER SCHWEIZ

Von FRIEDRICH W. HERZOG

»Mancherlei sind unsres Volkes Gaben,
Denn auch mancherlei hat es zu tun,
Und bei hartem Ringen, wie zum Ruhn,
Muß es einen guten Spielmann haben,
Der, wenn Sichel, Schwert und Hammer klingt,
Stets dazu die rechte Weise singt.«

Mit diesen Versen hat einst Gottfried Keller sein Schweizer Volk besungen. Die Volksmusik der Schweiz mit ihren tänzerischen Weisen und den schon durch die Sprache in ihrer Verbreitung landschaftlich eng begrenzten Liedern mag ihn zu seinem »Hymnus« angeregt haben. Die Vielfalt der Dialekte — der Basler wird den Emmentaler oder Appenzeller kaum verstehen — hat die Volksmusik auf jeweils kleinste Kreise und Striche beschränkt. Solche Musik ist in heimatlichem Sinne wesentlich, aber doch nur in beschränktem Maße ein Spiegelbild der schöpferischen Kräfte des Landes, das immer noch gegen den Irrtum Sturm laufen muß, als erschöpfe sich ihre Kunst im Alphornblasen und »Handörgeli«-Spielen.

Die geographische Lage der Schweiz ist der Schlüssel zu der Erkenntnis des Volkscharakters. Als zentral im Herz von Europa gelegenes Land war sie stets ein Sammelbecken entgegengesetzter Strömungen, die nach einem mehr oder weniger gewaltsamen Umformungsprozeß in das Leben eingegliedert wurden. Germanische und romanische Elemente vereinigen sich zu jener »typisch schweizerischen« Haltung, die ihr kulturelles Weltbild in der Mannigfaltigkeit der Charakterzüge zu behaupten trachtet. Der Blick über die Grenze hat immer nach Anregungen Ausschau gehalten, sich aber nur selten um wirkliche geistige Auseinandersetzungen bemüht. Der Weltkrieg und sein aufrüttelndes, in den Folgen revolutionäres Erlebnis sind von den Schweizern in neutraler Passivität überstanden worden. Die Beschaulichkeit der Atmosphäre ist selbst durch die schweren Wirtschaftskrisen der Nachkriegszeit kaum empfindlich gestört worden. Epik und Lyrik sind deshalb die Formen der Kunst, die dem Wesen des Eidgenossen am nächsten kommen. Nur wenige Künstler haben in ihrem Wirken die Grenzpfähle überschritten: die Maler Ferdinand Hodler und Arnold Böcklin und die Dichter Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller haben in der großdeutschen Landschaft ein dauerndes Echo gefunden. In der Musik hat noch kein Komponist sich so durchgesetzt, daß man ihm ein länger befristetes Leben jenseits der Grenzen voraussagen könnte. Othmar Schoeck und Arthur Honegger sind allerdings auf dem Wege zu einer Geltung, die wiederum nicht auf ihre schweizerische Natur zurückzuführen ist. Honegger kann ebensogut als Franzose in der Musikgeschichte figurieren, nachdem er in Paris seine zweite Heimat gefunden hat und westliches Wesen in allem, was er tut und schreibt, zum Ausdruck bringt. Schoeck ist dem alemannischen Kulturkreis so verhaftet, daß er nur aus dem Wesen der deutschen Musik heraus zu begreifen ist. In Schoeck und Honegger sind zugleich die Gegensätze der kulturwirkenden Kräfte in der schweizerischen Musik am klarsten verkörpert. Der Tessin zählt nicht mit, seine Armut an musikalischen Begabungen ist nur auf dem Gebiet der Malerei durch einige Künstler von Format kompensiert worden.

Schweizer Musik ist also kein in sich auf eine verbindliche Formel zu bringender Begriff, denn es gibt keine ausgeprägte Nationalmusik. Deutsch-Schweizer, Welsch-Schweizer und Tessiner schufen die drei Mutterkulturen, aus denen als Leitmotiv des schweizerischen Nationalbewußtseins die »Einheit der Mannigfaltigkeit« emporwuchs. Mit Schweizer Musik kann wohl die in der Schweiz entstandene Musik bezeichnet werden — der Repräsentant und Führer einer völkischen Nationalmusik ist bis heute noch nicht gefunden. Trotzdem ist die musikalische Schweiz reich an Talenten und Begabungen. Eine ausführliche Wertung der Komponisten des deutschen und französischen »Welt« wird versuchen, die wertvollsten Charakterköpfe und ihre Werke herauszustellen. Schon die Aufzählung der Namen zeugt für die reiche Ernte, die hier auf verhältnismäßig schmalem Boden heimgebracht wird. Die alpha-

betische Reihenfolge schließt für diese allgemeine Einführung jedes Werturteil aus. Die Namen: Walter Aeschbacher, Volkmar Andreae, Otto Barblan, Conrad Beck, Jean Binet, Ernest Bloch, Robert Blum, Fritz Brun, Adolf Brunner, Willy Burckhard, Charles Chaix, Gustave Doret, Richard Flury, Emil Frey, Huldreich Georg Früh, Henri Gagnebin, Walter Geiser, Fritz Gersbach, Hans Haug, Arthur Honegger, Walter Jesinghaus, Ernst Kunz, Walter Lang, Frank Martin, André-François Marescotti, Pierre Maurice, Albert Moeschinger, Rudolf Moser, Paul Müller, Müller von Kulm, Heinrich Pestalozzi, Richard Sturzenegger, Othmar Schoeck, Werner Wehrli und Rudolf Wittelsbach.

Da diese Komponisten nicht nur für ihre Schublade schreiben, sondern auch aufgeführt werden, ist das Musikleben als solches von erstaunlicher Reichhaltigkeit. Hier entfaltet sich das Eigenleben der schweizerischen Stämme in einzigartiger Weise. So besitzt die Stadt Winterthur ein Musikkollegium, das bereits über dreihundert Jahre alt ist. Es ist die älteste Musikgesellschaft, in der Berufsmusiker und Liebhaber zusammen musizieren. Zu dem Stamm von etwa vierzig Musikern treten begabte Musikfreunde in begeistertem Dienst an der Musik. Basel pocht stets auf seine Tradition und weist mit Stolz darauf hin, daß es eine der ältesten Universitäten Europas sein eigen nennt. In den Sinfoniekonzerten hat Felix Weingartner diese Tradition gehütet, aber auch jeden Fortschritt ferngehalten. Als Gegenstoß gründete dann Paul Sacher im Jahre 1926 das Basler Kammerorchester und einen Kammerchor, um damit der Musik der Lebenden ein wertvolles Instrument zu schaffen. In Zürich verteilt Volkmar Andreae geschickt Altes und Neues. Seine Arbeit wird durch das kurz nach dem Kriege gegründete Züricher Kammerorchester in produktiver Form ergänzt. Die Bundeshauptstadt Bern hält sich bedächtig von jeder beunruhigenden Neuerung fern und vertraut Fritz Brun, für den Johannes Brahms der letzte Gipfel der Musik bedeutet. Dagegen ist Ernest Ansermet in Genf der eifrigste Vorkämpfer der Moderne. Auf dem internationalen Parkett der Völkerbundsstadt ist er um Gefolgschaft nie verlegen. Die jährliche Heerschau der Schweizer Komponisten sind die Tonkünstlerfeste, auf denen die Musiker stets eine bewundernswerte Disziplin wahren und jedem neuen Werk mit Respekt begegnen. Alle Auseinandersetzungen vollziehen sich in der Stille, und die Öffentlichkeit sieht nur die Harmonie, auch wenn die Gleichung nicht immer aufgeht.

DER LYRIKER YRJÖ KILPINEN

Mit den Liedern des in Berlin lebenden finnländischen Komponisten Yrjö Kilpinen ergeht es einem folgendermaßen: Man spielt und singt ein Heft durch und ruft aus: Das ist das Größte, was seit Brahms geschaffen worden ist! Bei der Durchsicht der weiteren Hefte beginnt eine gewisse Ernüchterung. Die Wahrheit liegt natürlich in der Mitte. Der Lyriker Kilpinen ist nicht so stark wie der Lyriker Brahms, geschweige denn Wolf.

Doch die Lieder dieses Finnen sind alles andere als Dutzendware. Würden aus den vorliegenden Sammlungen die Perlen in einem Bande vereinigt sein, des Staunens wäre kein Ende und der große, bleibende Erfolg wäre sicher. Was den Enthusiasmus, den man Kilpinen sofort entgegenbringt, etwas dämpft, ist die Erkenntnis, daß eine gewisse Einförmigkeit die Lieder beherrscht. Sie leiden an Wiederholungen.
4 Hefte »*Christian-Morgenstern*«-Lieder, op. 59, 60, 61, 62, sind bereits ein kostbarer Besitz durch die unfaßliche Schönheit und Tiefe der Texte. In jedem Gedicht ist eine merkwürdige Verbundenheit zwischen Mensch und Natur, und der Blick in die Ewigkeit ist offen. Kilpinen versteht es, seine Musik wie einen Reif, den man nicht mehr abreißen kann, um den Sprachleib zu schmieden. Durchweg, kann man sagen, ist die Dur- bzw. Moll-Tonika die Basis seiner Grundempfindung. Damit wird eröffnet und abgeschlossen. Nur aus Textstellen, die es erfordern (gern im Mittelteil, der dadurch ein eigenes Gesicht gewinnt), gebären sich reizsamere harmonische Wendungen. Verblüffend, wie altmodisch und doch neu durch den Erlebnisgehalt im allgemeinen diese Harmonik anmutet. Vor dreißig Jahren hat man über solchen harmonischen Schulbeispielen gesessen. Das Eigentümliche und Unnachahmliche ist jedoch, wie Kilpinen diese schlicht-einfache Harmonik anwendet, und wie er die Akkorde in eine klavieristische Figur zerlegt. Alles entsteht bei diesem Lyriker — und hiermit nähert er sich den berufenen, zeitlosen Meistern — aus dem Bewegungseinfall. Man muß sich dieses Wort überlegen. Meistens werden Gedichte aus einer Begeisterung heraus komponiert. So kommt es, daß die Musik am Text so oft vorbeischießt. Der echte Tondichter empfängt aus dem Text indessen eine rhythmische Anregung. Diese rhythmische Figur muß eigentlich von dem Wortdichter schon vorempfunden sein. Kilpinens Begabung ist in diesem Sinne außerordentlich. Seine Musik wird bis ins kleinste von der latenten Bewegung im Gedicht geregelt. Es ist, als ob Kilpinen oft alles Handwerk beiseite würfe. Teile von Liedern sind, Singstimme und Begleitung zusammengerechnet, nur dreistimmig. Oder es dient zur Gestaltung des Mittelteils eines Liedes nichts als eine karge, freilich um so eindringlicher wirkende Violinfigur (»*Unsere Liebe*«, 60,3). Der »Seelengruß über ein Meer« (im gleichen Lied) besteht aus nichts weiter als einer in den Diskant gelegten verminderten Dreiklangsfolge. Ein Kind, das auf dem Klavier tastet, könnte diese verminderten Dreiklänge der Reihe nach anschlagen. Im gleichen Lied, um die Seelenvermählung zu zeigen, die Verschlingung und engste Koppelung der musikalischen Linien. Ein Liederkomponist geringerer Sorte, der sich in seine Stimmung (nicht in die des Gedichtes) hineinkniet, würde niemals eine solche Phantasie im Gebrauch schlichtester Mittel aufweisen. *Alfred Burgartz*

DER DRESDNER KREUZCHOR UNTER RUDOLF MAUERSBERGER

Von JOHANNES BÖHM-DRESDEN

Hier soll nichts aus der Geschichte dieses altberühmten Chores erzählt werden. Es soll sein heutiges umfangreiches künstlerisches Wirken einmal gebührende Beachtung finden. Ein Chor wie der Kreuzchor, der auf eine *ruhmreiche Vergangenheit von über 700 Jahren* zurückblicken kann, muß, will er in unseren Tagen sein Lebensrecht beweisen, zur stolzen Tradition die *kämpferische Arbeit in der Gegenwart* hinzufügen. Dies geschieht. Schon seit langem. Daß bis vor kurzem selbst vielen Fachmusikern diese Tätigkeit oft unbekannt geblieben ist, hängt mit widrigen Umständen zusammen. Vielfach hat namentlich die auswärtige Presse die Leistungen verschwiegen, obwohl diese durchaus von mehr als lokaler Bedeutung waren. Vielleicht hat auch die Tatsache,

daß der deutsche Rundfunk dem Kreuzchor fast völlig verschlossen geblieben ist, mit dazu beigetragen, daß die Arbeit des Chores der breiten Öffentlichkeit wie der Fachwelt doch mehr oder weniger verborgen blieb.
Vor etwa vier Jahren trat *Rudolf Mauersberger* das verantwortungsvolle Amt eines Kreuzkantors an. Seine vorherige Tätigkeit rechtfertigte diese Berufung; sein heutiges Wirken läßt sie als besonders glücklichen Umstand für das Dresdner Musikleben erscheinen. Als Kantorensohn aus Mauersberg i. Erzg. war er seit früher Jugend der Musica sacra zugetan. Die künstlerische Ausbildung vermittelten der Vater, das Annaberger Seminar und schließlich die Meister Krehl, Straube und Teichmüller in Leipzig. Lyck in Ostpreußen brachte das erste Amt. Der Weltkrieg unterbrach die Entwicklung; 1919 erfolgte eine Berufung nach Aachen (Bach-Verein, Christuskirche, Konzerthaus), daran schloß sich 1925 Eisenach (Georgenkirche, Bach-Verein, Landeskirchen-Musikwart von Thüringen).

Der Beginn in Dresden war schwer. Allerlei hemmende Widerstände und Krankheit mußten überwunden werden. Der Künstler und Musiker Mauersberger begann aber sich frei zu entfalten. Er lebt so *in* den Werken und steht so *über* dem Technischen, daß er kaum einmal die Partitur vor sich hat und meist auswendig dirigiert. Bei Wahrung äußerster Genauigkeit und Deutlichkeit im Dirigentischen werden nicht nur stilistische Forderungen erfüllt, sondern es vermag sich vor allem die ungeheure Musizierlust, die diesem frei gestaltenden Dirigenten eigen ist, den Ausführenden überzeugend und anfeuernd mitzuteilen. Als Komponist ist Mauersberger wohl nie besonders hervorgetreten; dafür ist er noch heute ein Cembalist von Ruf.
Seit seiner Berufung pulsiert neues Leben in allen Aufführungen des Kreuzchores. In den Vespern, Sonntagskirchenmusiken, zahlreichen weltlichen Konzerten und Passionsaufführungen ist dem Chor ja ein reiches Betätigungsfeld gegeben. In den Sonnabendvespern geben die *Kruzianer* — wann werden sich auch die letzten »Unzeitgemäßen« dazu entschließen, dieses Wort *deutsch* zu schreiben? — einen Querschnitt durch viele Jahrhunderte kirchenmusikalischen Schaffens. Sie beleben die a-cappella-Motetten der alten Niederländer und Venezianer wie die der Meister der Reformationszeit. Heinrich Schütz wird als bedeutender Vorläufer Bachs schon seit langem häufig beachtet. Mittelpunkt vieler Aufführungen sind selbstverständlich die Werke des großen Thomaskantors. Mauersberger hat damit begonnen, auch Bach-Kantaten in den Gottesdienst einzugliedern, wie es in Leipzig in der Thomas- und der Nikolaikirche seit Jahren geschieht. Die a-cappella-Motetten, namentlich auch die weniger bekannten, gehören zum eisernen Bestand; überflüssig fast, darauf hinzuweisen, daß auch die Matthäus-Passion und die h-moll-Messe eine vorbildliche Pflegestätte in der Kreuzkirche haben. Das alljährlich aufgeführte Weihnachtsoratorium kam kürzlich vollständig zu Gehör und bildete einen großartigen Auftakt zum Dresdner Bach-Jahr, das auch die Johannes-Passion mit einbeziehen wird.

Man wird den künstlerischen Absichten Mauersbergers nicht gerecht, wenn man an einer kurzen Darstellung seiner Auffassung von der Matthäus-Passion vorübergeht. Im Hinblick auf das Bach-Jahr dürfte es ja auch von besonderem allgemeinen Interesse sein. Abweichend von der noch üblichen Aufführungspraxis wird die Passion unter Verzicht auf die Mitwirkung von Frauenstimmen nur von den rund 70 Knaben- und Männerstimmen der Kruzianer dargeboten. Für Mauersberger handelt es sich dabei nicht um ein stilistisches Experiment. Es kommt vielmehr der entschiedene Wille zum Ausdruck, das Klangbild Bachs zu beleben und in stilistisch einwandfreien, dabei äußerst lebendigen und keinesfalls verwissenschaftlichten Aufführungen darzustellen. Einzelheiten müssen unerwähnt bleiben. Es darf aber festgestellt werden, daß der bestrickende Klang solch jugendlicher Stimmen dem Klangbild, wie es Bach sich wohl

vorgestellt hat, nahekommt. Von den Chorälen geht in dieser Mischung der Stimmen eine bezwingende Wirkung aus. Ein kleiner Chor wie dieser vermag schlagfertig die Volkschöre zu beleben. Nach meinem Empfinden reichen diese 70 Sänger voll aus, um selbst Chören wie »Sind Blitze und Donner« und »Eröffne den feurigen Abgrund« die nötige Wucht und Durchschlagskraft zu verleihen.

Eine zentrale Stellung im Dresdner, ja im deutschen Musikleben haben sich die Kruzianer dadurch erobert, daß sie nicht nur alte oder anerkannte Meister aufführen, sondern sich zielbewußt der jungen Komponisten annehmen. Mit wirklich revolutionärem Schwung, eminentem Können und fühlbarer Liebe setzt sich Mauersberger für das zeitgenössische Schaffen ein. Da es noch keine »bestimmte« neue Kirchenmusik gibt und vieles erst im Entstehen ist, müssen auch die Vespern einen Einblick in die Vielgestaltigkeit des Schaffens vermitteln. In der Kirchenmusik spiegelt sich ja in besonderer Weise wieder, was für unsere musikalische Zeitwende kennzeichnend ist: das polyphon-gemeinschaftliche Musizieren, die Herbheit des Tonsatzes, oft bewußt hart (Distler!) und betont männlich, um sich dadurch dem romantisch-individuellen Empfinden zu entfernen, das Zurückgreifen auf Choral und Liturgik, das Wiederanknüpfen an die Motettenkunst der alten Meister — alles das kann man in der Kreuzkirche miterleben. Wiederum sind vielfach Komponisten berücksichtigt worden, deren Schaffen gerade von der Neuromantik stark beeinflußt worden ist: Meyer von Bremens »Offenbarung des Johannes«.

Eine ansehnliche Reihe von *Uraufführungen* haben die Kruzianer bisher ermöglicht. Erinnert sei nur an *Hugo Distler* (Geistliche Chormusik), *Karl Hasse* (Deutsches Sanktus), *Meyer von Bremen* (Geistlicher Dialog, Silvesterkantate), *Otto Reinhold* (Geistliche Chormusik in vier Sätzen), schließlich noch an *Hermann Simons* »Crucifixus« und »Weihnachtsbotschaft«. Nicht übergehen darf man *Eberhard Wenzels* »Heimkehr«, sein Osteroratorium »Emmaus« und mehrere Motetten von *Johann Nepomuk David.* Die a-moll-Messe von *Kurt Thomas,* seine Markus-Passion, das Weihnachtsoratorium und seine Motetten sind den Vesperbesuchern schon längst vertraut geworden. Erst- und noch einige weitere Uraufführungen von *Hans Chemin-Petit, Hugo Distler, Hans Fährmann, Walter Flath, Wolfgang Fortner, Hermann Grabner, Josef Haas, Karl Hasse, Hugo Herrmann, Werner Hübschmann, Heinrich Kaminski, Albert Kluge, Oskar Lindberg, Fritz Reuter, Herman Simon, Heinrich Spitta, Richard Strauß, Kurt Striegler, Richard Wetz* und *Kurt von Wolfurt* runden das Bild der Neuaufführungen ab.

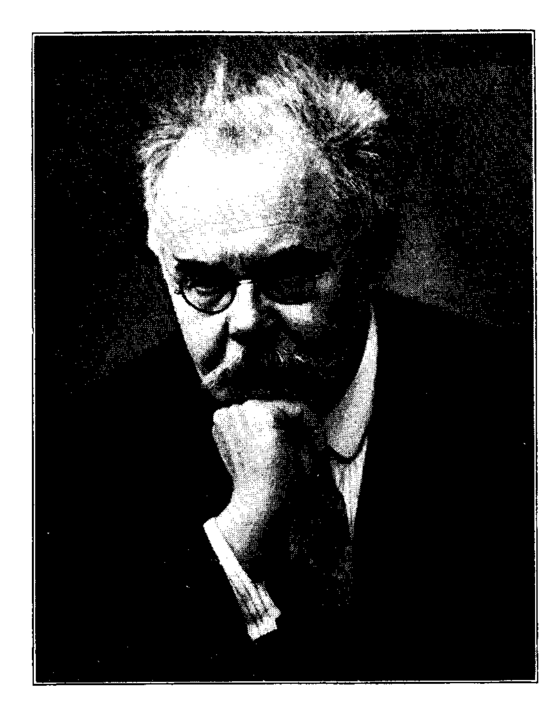
Wenn man zu dieser Tätigkeit der Kruzianer innerhalb ihrer Heimatstadt noch die Auslandsreisen (Schweden, Holland) und die Deutschlandfahrten mit einbezieht, wenn man an die Mitwirkung bei der ersten Reichstheaterwoche des Dritten Reiches oder das jüngste Konzert des Chores in Berlin denkt, darf man feststellen, daß der Kreuzchor sich unter Rudolf Mauersberger als ein Wahrer großer Traditionen und zugleich als energischer Vorkämpfer für eine neue kirchenmusikalische Kunst erwiesen hat.

GEDENKEN AN WALTER COURVOISIER

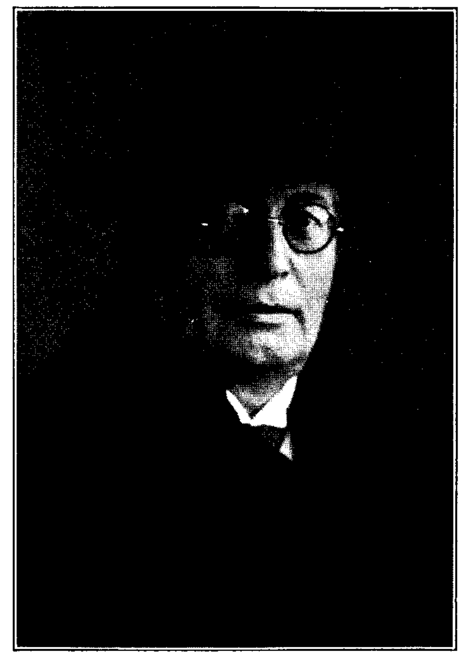
Walter Courvoisier wäre am 7. Februar 60 Jahre alt geworden. In den Weihnachtstagen 1931 ist er zum Erschrecken aller, die ihm nahestanden und die seine Musik liebten, plötzlich an einer jähen Lungenerkrankung verschieden. Diese Nachricht kam damals aus Locarno. Ansässig war Walter Courvoisier jedoch in München, wo er — der Schwiegersohn Thuilles —, man kann sagen, seit seiner Jugend wirkte. In den Anfängen (in den Zeiten des Münchner Kaimorchesters) winkte die Dirigentenlaufbahn. Bald aber erfolgte die Berufung dieser jungen Begabung ans Münchener Konservatorium. Neben dem



Georg Friedrich Händel



Richard Wetz



Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

Hermann Kundigraber

etwas jüngeren Joseph Haas hatte Walter Courvoisier später dort die beliebteste Theorie- und Kompositionsklasse inne. Auch eine stattliche Schar Privatschüler (zum Teil heute sehr sichtbare Namen) hat er ausgebildet.
Notwendig ist — nicht nur »ehrenhalber« —, daß sich die heutige deutsche Musik mit einem nachgelassenen dramatischen Werk Walter Courvoisiers befaßt: mit dem Calderon-Spiel »Der Sünde Zauberei« (eine Bearbeitung der Eichendorffschen Übersetzung, die dichterisch vollendet ist). Diese abgeschlossene (auch fertig instrumentierte) Komposition hat vor dem Tode des Künstlers allerersten Bühnen vorgelegen, und es sind Zuschriften voll größter Bewunderung an den Autor gelangt. Aber das Gesicht der damaligen Zeit, das das ironische Lächeln der »neuen Sachlichkeit« trug, war dem »Stil der Münchener Tonschule«, der noch an den Wagnerschen Sprechgesang (freilich in neuer Weise) anknüpfte, durchaus feindlich. Damals maßgebende Bühnenleute sagten: »Ein großer Erfolg steht bevor«, doch dieser Prophezeiung folgte nicht die verwirklichende Tat. Der Inhalt dieses »allegorischen« Dramas — eines »Lehrstückes«, doch in anderer Tendenz als etwa eine »Schuloper« von Weill sie offenbarte — ist die Betörung der fünf Sinne des Menschen. Der Einwand, der vom Dramaturgischen aus erhoben werden kann, mag dahin lauten, daß es sich um den Menschen schlechthin und nicht um ein besonderes Individuum handelt. Davon abgesehen ist das Bühnengeschehen unerhört lebendig. Was sich vollzieht, kann oratorienhaft vor Vorhängen gespielt werden oder auch mit allen Beleuchtungseffekten in szenischer Pracht. Bereits die Einleitung gehört mit zum Stärksten, was Walter Courvoisier geschaffen hat. — Kaum zu »empfehlen« braucht man die »Geistlichen Lieder« (5 Bände) mit ihrer Novalis-Gesinnung, die vor etlichen Jahren auf allen Programmen zu finden waren. Bemerkenswert an diesen Liedern ist nicht nur die Echtheit des »altdeutschen Tons«, sondern — eigentlich ganz gegen den Geist der »Münchener Schule« — befleißigen sie sich eines geradezu kargen Farbenauftrags, die »schlichte« Tonart wird bevorzugt, obschon Walter Courvoisier (genau so wie Pfitzner) für »differenzierteste« Klänge ein sehr großes Verständnis besaß. — Erinnern möchte man auch an die vornehmen »Violinsuiten«, die — mehr parallel als in Nachfolge Regers — eine Anknüpfung an Bach versuchen. — Die Oper »Lanzelot und Elaine« (Uraufführung München 1917) ist eine direkte Ausdeutung des »Tristan«-Erlebnisses. Lyrische Kostbarkeiten sind in dieser Partitur, die — in anderer Fassung gereicht — dem Zahn der Zeit trotzen könnten. Rundfunk!!

Alfred Burgartz

»NICHT SO DREIST, NICHT SO STOLZ ...«

EINE NOTWENDIGE RICHTIGSTELLUNG

Nicht einer Überschätzung der Wirkung dessen, was *Conrad Wandrey* und *Werner Egk* auf den seinerzeitigen Rechtfertigungsbrief *Hans Pfitzners* in der »Musik«[1]) antworteten, entspringen diese Zeilen, sondern der Notwendigkeit, aus dieser in der »*Völkischen Kultur*«, einer Monatsschrift »für die gesamte geistige Bewegung des neuen Deutschlands«, erschienenen Antwort einmal Konsequenzen zu ziehen, welche verschiedene Vorgänge in der dazwischenliegenden Zeitspanne nahelegen. Wandrey selbst sucht sich ja einer weiteren Auseinandersetzung über sein düsteres Pfitzner-Bild dadurch zu entziehen, daß er es verpflichtend nur eben für die gelten lassen will, »die das gleiche Gefühlserlebnis von Pfitzners Kunst empfangen haben«. Dieser Flucht ins Subjektive gegenüber genügt es festzustellen, daß andere Menschen dem Jubelnden, Blühenden, Lieblichen und mitreißend Kraftvollen im Gesamtschaffen des Meisters ein größeres Gewicht zuerkennen, als der einmal auf seine Schwermutsformel eingeschworene

[1]) Vgl. »Die Musik« XXVI, Seite 728 ff. und Seite 755/756 (Juliheft 1934).

Wandrey. Nicht nach Gebühr gebrandmarkt ist mit einer solchen Feststellung jedoch die Art und Weise, in der hier Leute der Feder mit einem Künstler umspringen, den zu verehren wir gerade gegenwärtig allen Grund hätten. Wandrey verfährt ja noch etwas gelinde mit Pfitzner. Er gefällt sich »nur« in persönlichen Anrempeleien, unklaren Vergleichen und der Entdeckung, daß von der heutigen musikalischen Jugend zu Pfitzner nur eine schmale Brücke führe, weil diese Jugend nicht mehr romantisch erlöst sein wolle. Schlimmer wird es bei Werner Egk, der es im Jahre 1934 — mit Worten »vierunddreißig« — noch fertig bringt, Pfitzner einem Hindemith, Bartok, Honegger und Strawinskij gegenüberzustellen, deren »aromantischer Geist« im Sinne unserer Entwicklung »die Vereinzelung aller aufzuheben und die letzten Reste des romantischen Subjektivismus abzuräumen« berufen sei. Hier ist der Punkt, wo es geboten scheint, einmal etwas für die augenblickliche Kunstschriftstellerei in Deutschland Grundsätzliches herauszustellen.

Die Weite und Tiefe der Umwälzung, die wir erlebten, hat begreiflicherweise das Bedürfnis nach einer allseitigen Durchleuchtung dieser großen revolutionären Vorgänge geweckt, und da dieses Bedürfnis auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet nicht so bequem zu stillen war und auch bei der wissenschaftlichen Schriftstellerei die Notwendigkeit sachlicher Kenntnisse gewisse Schranken zog, so warf man sich frisch, fromm, frei in das Schwimmbecken geistreicher Betrachtungen über die Kunst des Morgen. Wie hier von ahnungslosen Gleichgeschalteten ins Wasser geschlagen wurde und wird, das mag für unsere Kinder und Enkel einmal ergötzlich zu lesen sein. Bei uns selbst fordern diese Capriccios auch nur dort einigen Ernst heraus, wo sich der alte liberalistische Ästhet in die Maske eines völkischen Kunstpropheten wirft. Da hört unsere Geduld auf. Die Maßstäbe, die der grundsatzlosen Novemberdemokratie bei der Beurteilung von Künstler und Werk recht waren, können uns nicht billig sein. Wenn damals jemand — aus liebevollem Herzen natürlich! — über den »sentimentalen Romantiker Pfitzner« orakelte, ihn in eine Einerseits-Anderseitsbeziehung zum »naiven Realisten« Strauß setzte und um der Hypothese vom finsteren Spätling willen die Lichtseiten in seiner Kunst bagatellisierte, dann paßte das in die Zeit. Und wenn damals die auf Pfitzners Lebensweg reichlich gestreuten Dornen und Steine einfach geleugnet wurden oder man von dem an Hindemith, Bartok, Casella, Malipiero, Honegger und Strawinskij geschulten »aromantischen« Stil der deutschen musikalischen Jugend für den Aufbau »neuer menschlicher Ordnungen« mehr erwartete, als von der deutschen Romantik, so entsprach das den seinerzeitigen Enwirkungen des Sowjetsterns auf unser Kulturleben. Wenn ein solch verwaschener Internationalismus aber heute noch unter der Flagge »völkischer Kultur« dahersegelt, hol ihn der Teufel!

Heute heißt es Farbe bekennen! Das praktische parlamentische Einerseits-Anderseits hat ausgespielt! Dem genialen, ehrlichen deutschen Einfallsmusiker das gleiche Kompliment schneiden wie den Leuten, denen »bei aller Verschiedenheit der nationalen und persönlichen Haltung die Ausweitung des Harmonischen und eine bestimmte Stärkung des formalen Gefühls ebenso gemeinsam ist wie die rhythmische und farbige Differenzierung«, das kann es nicht mehr geben. Entweder man ist auch in künstlerischen Dingen ein Deutscher und glaubt an die Gnade der Inspiration oder man ist ein Internationaler und betet technische Verfeinerungen an! Eines lasse man sich aber gesagt sein: Das deutsche Volk sucht sein »aromantisches« Heil bestimmt nicht in Strawinskij. Das tun nur noch einige Menschen, auf die der von ihnen so heftig angepriesenen Häßlichkeiten wegen nicht einmal mehr der Name »Ästhet« paßt. Es ist auch ein Irrtum, die Erlösungsbedürftigkeit der Romantik in einen Gegensatz zu der deutschen Jugend von heute zu bringen, »die nicht mehr erlöst sein, sondern sich und Deutschland erfüllen« wolle. Diese Jugend mit der romantischen Sehnsucht nach dem Dritten heiligen

deutschen Reich im Herzen wird ihr Ideal freilich nur durch eine spartanische Härte gegen sich selbst und äußerste Einsatzwilligkeit erringen können; zu dieser letzten Selbstüberwindung bildet aber das Erlösungsmotiv gerade eine seelische Voraussetzung. Es ist kein Zufall, daß derjenige, der mit Riesenabstand für das neue Deutschland unter dem gewaltigsten Aufgebot von Kühnheit, Wollen, Tatbereitschaft und persönlichen Opfern gekämpft hat, daß der *Führer* immer wieder in der Welt Richard Wagners neue Kraft schöpfte und daß diese Welt nach romantischen Erlösungsgesetzen geordnet ist. Wer sich wirklich Deutschland hingeben will, der muß von vielen Eigensüchten erlöst sein, nicht im Sinn starrer Askese, aber so wie Hans Sachs oder Palestrina sich innerlich über die Irrungen und Wirrungen des »öden Tags« emporgeschwungen haben. Man dichte doch der deutschen Jugend nicht um geistreicher Deduktionen willen eine Romantiker- und Erlösungsfeindlichkeit an, die sie gar nicht hat und die ihr bei der Lösung der großen ihr gestellten Aufgaben genau so schädlich wäre, wie die sentimentale Blaublümleinweise, die Gott sei Dank schon süß ausgeflötet hat. Schließlich ist die Romantik, die ihr Teil wirkt bei der Neuordnung der deutschen Dinge, ja auch blutsmäßig bedingt. Ein Dämmerwinkel ist in jeder deutschen Seele, aus dem von Zeit zu Zeit geheimnistief und ungewiß weit sich Sehnsucht erhebt und der Mut und die Kraft dazu, für das erträumte Glück mit Leier oder Schwert zu streiten. Wir sind nicht und können nicht sein: »aromantisch«! Im Gegenteil: »Wer der entgötterten Systemzeit als letzter Ritter der Romantik galt, der wird sich bald wieder von Mitstreitern umgeben sehen, denen er Führer ist, und wenn er selber die Erfüllung von Eichendorffs »Trost« kaum fassen sollte — sie sind doch schon gekommen, »die frischen Geschlechter und fechten es ehrlich aus«.

Allerdings: die Sensibilität der Biedermeierromantik haben diese frischen Geschlechter, die gegen eine Welt von Feinden Deutschlands Auferstehung ertrotzen, nicht mehr an sich. Besonders werden sie schonungslos mit kleinlichen Versuchen verfahren, große deutsche Meister spintisierenderweise mit allen möglichen fragwürdigen Größen in einen Topf zu werfen und dadurch ihr klares Persönlichkeitsbild, auf das sie im nationalsozialistischen Staat mehr denn je ein Anrecht haben, zu trüben. Mögen die, die sich dessen unterfangen, tausendmal früher »arteigene deutsche Kulturwerte« durchgesetzt haben, heute müssen sie sich anders fassen lernen und lieber schweigen, wenn sie eben über die Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Gemeinschaft und das Verhältnis von Romantik zu Sachlichkeit im Gefüge unserer Weltanschauung nicht genügend Bescheid wissen. Vielleicht wäre es überhaupt besser, die gesamte Kunstschriftstellerei ließe das ganze eingangs schon erwähnte Rätselraten um neue Wege, um sich mehr den drängenden Aufgaben des Tages zuzuwenden. Hier kann uns gerade der unerbittliche, sachliche, in seiner angeblichen »Weltleidstimmung« so herrlich lebendige Hans Pfitzner zum leuchtenden Vorbild dienen. Wie er ehrlich und mutig das Faule bei seinem Namen nannte und für das Deutsche und Echte stritt und litt, so ziemt es uns, an der Hebung der gewaltigen noch ruhenden Kulturschätze unseres Volkes mitzuschaffen und in die Tiefe der Vergessenheit versenken zu helfen, was zu leicht befunden worden ist. Hunderte von Werken, die ein neues Leben verdienten, stehen heute noch vor den verschlossenen Türen unserer Opernhäuser und Konzertsäle, unermüdlich für sie einzutreten ist unsere Pflicht. Banale undeutsche Dutzendware wird allenthalben noch als wertvoll angepriesen, sie zu entlarven, lautet unser Befehl. Willkürlichste Wiedergaben verfälschen und schädigen immer noch kostbarstes Meistergut, wir wollen es von der ihm angetanen Schmach befreien! Der Liberalismus sucht auf dem Umweg über spekulative Kulturschriftstellerei wieder mit seiner bläßlichen Nivellierung alles Großen zu landen, wir brechen ihm bei diesem Kunststück endgültig den Hals, denn die Ehre der Besten der Nation haben wir zu der unseren gemacht! *Ludwig Schrott*

ZUR FRAGE: OPERNÜBERSETZUNG

VON HEINRICH CREUZBURG-ESSEN-RUHR

Der Aufsatz »Opernübersetzungen« von Georg C. Lempert im Januarheft der »Musik« geht am Prinzip vorbei und kann in Einzelpunkten nicht unwidersprochen bleiben. Völlig beipflichten muß man dem Verfasser natürlich, wenn er eingangs Goehlers Übersetzung von Verdis »Macht des Schicksals« der Werfelschen Übertragung vorzieht, die tatsächlich mit den Originalworten oft nichts mehr gemein hat und gelegentlich sogar Charaktere und dramatische Motive verändert und verfälscht. Gewisse rein sprachliche Qualitäten, die die Werfelsche Bearbeitung unstreitig besitzt, sind kein Gegenwert, da der dichterische Eigenwert einer Übersetzung in der ganzen Frage gar nicht zur Diskusion steht und stehen kann. Tatsächlich beginnt die Goehlersche Übersetzung auf Grund ihrer Vorzüge sich ja bereits mehr und mehr durchzusetzen und liegt den letzten Aufführungen des Werkes in Magdeburg, Breslau und Essen zugrunde. —

Oberste Forderung, die man an eine Opernübersetzung stellen muß, ist die Wörtlichkeit. Es kann kein Grundsatz sein, eine alte Übersetzung deshalb zu belassen, weil sie eingebürgert ist und gewisse Sprachwendungen daraus bereits populär geworden sind. Durch Gewöhnung wird eine schlechte Übersetzung nicht besser, und es wäre höchstens darüber zu diskutieren, ob man aus rein praktischen Erwägungen (die große Schwierigkeit, dem Sänger einen ihm durch jahrelange Praxis geläufigen Text abzugewöhnen, wenn nicht genügend Zeit zur Einstudierung zur Verfügung steht, oder die Schwierigkeit, in Erkrankungsfällen Gäste zu bekommen) doch lieber bei der traditionellen Übersetzung bleiben soll. Doch diese Erwägungen haben mit der eminent künstlerischen Frage der Opernübersetzung nicht das mindeste zu tun. Zur Frage steht, ob eine Übersetzung gut oder schlecht ist; und dafür haben wir zum Glück absolutere Maßstäbe als es Stil und Zeit sind: das Original! Und diesem muß die Übersetzung sich angleichen, ohne Rücksicht auf sprachlichen Zeitgeschmack. Diese Angleichung ist aber nur möglich vom Musikalischen her. Und deshalb sollte stets der Kapellmeister, soweit er Sinn für sprachliche Dinge hat, die »Ausbesserungsarbeiten« vornehmen und nicht der Dramaturg, dem in den allermeisten Fällen doch die hier unerläßliche tiefgehende und genaue Kenntnis und Durchbildung in musikalischen Dingen abgeht. Es kommt sonst zu leicht eine »Übersetzung« zustande, die gar keine ist und oft genug schlechter ist als die alte, selbst wenn sie für sich allein gelesen besser zu sein scheint. — Generalforderung sei: die deutschen Synonyma auf die Noten, auf denen das Originalwort steht. Es erweist sich, daß eventuell dadurch bedingte Umstellungen der Satzkonstruktion, die für sich gelesen ungelenkt wirken können, in Verbindung mit der musikalischen Phrase absolut organisch wirken und eine größere Textverständlichkeit verbürgen als eine sprachlich noch so glatte Textierung, die sich der musikalischen Phrase nicht beugt und den metrischen und harmonischen Schwerpunkten zuwiderläuft.

Ich hatte erst kürzlich Gelegenheit, anläßlich einer »Bohème«-Einstudierung einige solcher Übersetzungsfehler auszubessern. Es sei mir deshalb gestattet, einige wenige, mir aus frischer Praxis gerade besonders lebendige Beispiele, die das Prinzip treffen, als Belege des Gesagten hier anzuführen. — So gleich die erste Phrase des Rudolf (I. Akt):



Der Sänger wird nun entweder die musikalische Phrase, wenn er textgemäß singen will,

nach »hänselt« zerreißen, oder aber er phrasiert richtig und man hört »uns hänselt statt zu wärmen« notwendig zusammen und der Nachsatz »treibt der Faulpelz —« hängt völlig in der Luft. Die Verbesserung bringt die deutschen Synonyma der Hauptbegriffe an die Originalstelle und rettet außerdem die Phrase. — Auch ist zu empfehlen, am Abschluß der Stelle statt des ungemein steifen »wie große Herrn« wörtlicher singen zu lassen: »als Grandseigneur«, ein zwar undeutscher, aber in dem hier gemeinten ironischen Sinne durchaus im Deutschen geläufiger Begriff.

Ein anderes Beispiel aus derselben Oper: 3. Akt, Mimi



Dite ben, dite be - ne, has ciarci con - vie - ne
Alter Text: Das ist wahr, Scheiden hilft, wenn erloschen die Flammen
Verbesserung: „ „ „ das ist wahr, die Trennung kann helfen

Der Begriff der Trennung (hier wahrlich der Kern des Geschehens) geht völlig unter, da er auf die zwei flüchtigen Auftaktsnoten vorverlegt ist; der dadurch entstehende »leere Raum« (es bleiben Noten »übrig«!) wird »dichterisch« mit den »erloschenen Flammen« ausgefüllt, von denen im Original auch nicht andeutungsweise die Rede ist. Die Verbesserung liegt auf der Hand, sowohl textlich-musikalisch, wie gesanglich. Den alten Text verständlich und sinnvoll vorzutragen, dürfte kaum einer Mimi gelingen. — Ein letztes Beispiel sei noch angeführt für dichterische Freiheit bei Übersetzungen, und zwar eine Stelle, die im deutschen Bühnengebrauch überall geläufig ist und belassen wird, weil sie nicht unmittelbar störend auffällt; trotzdem stellt sie eine starke Verfälschung des Originals dar und zwingt die Sängerin zu einem falschen Ausdruck: Bohème, 4. Akt. (Rudolf drückt Mimi das Häubchen in die Hand.) »Sieh da, mein Häubchen, ah, ein Gruß aus bessrer Zeit.« Keine Sängerin wird da einen sentimentalen Ausdruck (verbunden mit einem meist starken ritenuto) vermeiden können und sogar dürfen, wenn sie textgemäß singen will. Jedoch ist von einem »Gruß aus bessrer Zeit« überhaupt nicht die Rede, sondern es heißt einfach zweimal »La mia cuffietta ...« mit der Ausdrucksbezeichnung »gaiamente«! Wie grob und aufdringlich wirkt dagegen der »Gruß«! Warum also nicht einfacher: »Sieh da mein Häubchen, ach ja, mein Häubchen,« wobei das »ach ja« zur Reminiszenzstimmung des Nachfolgenden recht gut überleitet. —

Also, es kommt nicht auf die Einbürgerung eines Textes an; ein noch so geläufiger Text sollte verschwinden, wenn er schlecht ist. Und ich habe kaum einen künstlerisch empfindenden Sänger getroffen, der nicht eine wirkliche Verbesserung (in der Annäherung an das Original nämlich) gern und freudig angenommen hätte, selbst wenn sie ihm anfänglich unbequem war und der neue Text ihm vorerst nicht von der Zunge wollte. Ein an sich richtiger, d. h. den Wortsinn des Originals gut treffender, dazu gut deklamierter Text gibt dem Sänger ja auch die Möglichkeit, besser und überzeugender vorzutragen (auch darstellerisch), weil eine größere Übereinstimmung zwischen Musik und Text erzielt ist und weder dem Wort noch der Phrase irgendwie Gewalt angetan werden muß. Um am Negativen noch einmal deutlich zu machen, worauf es ankommt, sei eines von den Beispielen herausgegriffen, die Herr Lempert aus Popularitätsgründen im alten Text zu belassen empfiehlt. Der Don-Juan-Text »Horch auf den Klang der Zither« ist schlecht, ob er nun populär ist oder nicht; und ist er wirklich in den deutschen Sprachschatz übergegangen, so muß man ihn daraus wieder entfernen, damit sich nichts Schlechtes dort festsetzt! Sowohl das »Horch« (ein konsonantenreiches Wort, dessen Aussprache Zeit braucht) auf dem leichten Auftakt, wie auch das textlich völlig schwerelose »auf« ausgerechnet auf dem Schwerpunkt des Taktes, und schließlich ein Textsinn, der überhaupt nicht mit dem Original übereinstimmt — das sind wirklich prinzipielle Fehler! Levi

wahrt bei guter Deklamation den Begriff des »Ans - Fenster - kommen«, wäre also hier vorläufig unbedingt vorzuziehen.
Genug der Beispiele. Es versteht sich, daß mit diesen kurzen Ausführungen nicht das ganze Problem auch nur einigermaßen vollständig erfaßt werden konnte. Wichtige Punkte, wie die Berücksichtigung von Versmaß und Reim würden weitere Ausführungen beanspruchen, als hier möglich ist. Es ging ja auch vor allem darum, auf den Kern des Problems, das alt und oft behandelt ist, erneut hinzuweisen.

FRANZ LISZT UND MARIE D'AGOULT

Paris im Winter 1833/34. Berlioz bringt einen zweiundzwanzigjährigen und schon weltberühmten Klaviervirtuosen zum erstenmal in einen der bekanntesten Salons. Dieser jugendliche Künstler ist »gut angezogen. Er hat entzückende Hände. Am Zeigefinger trägt er einen Ring, auf dem ein silberner Totenkopf in Gold gefaßt eingelassen ist. Seine schönen blonden Haare fallen bis auf die Schultern und sind nur wenig gekräuselt. Häufig streicht er sie sich hinter die Ohren zurück, als ob er Gefallen an dieser Bewegung hätte ...« Die Hausherrin, der dieses gefeierte, verwöhnte Klaviergenie vorgestellt wird, muß man sich folgendermaßen denken: Schönheit, melancholisches Wesen, Eleganz bis zur Raffiniertheit. Ein klassisches Profil. Sehr regelmäßige Gesichtszüge mit dem Blick einer Verträumten. Das Haar ebenfalls blond. Die so beschriebene Frau ist die geborene Marie-Sophie de Flavigny, die jetzige Gräfin d'Agoult. Ihr Vater, ein gräflicher Emigrant, hatte 1797 in Frankfurt a. M. »eine junge Witwe von 18 Jahren geheiratet, eine Tochter des reichen Frankfurter Bankiers Bethmann«. 1809 kehrte jedoch dieser Graf de Flavigny wieder nach Frankreich zurück. Seiner Ehe mit der »Bethmann« entsprossen zwei Kinder: ein Sohn Maurice und eben diese Marie-Sophie. Marie-Sophie wurde wie alle Aristokratinnen erzogen: Kloster Sacré-Coeur und dann der Eintritt in die mondäne Gesellschaft. 1827 reichte Marie de Flavigny einem um zwanzig Jahre älteren Grafen Karl d'Agoult ihre Hand. Eine der typischen lauen, vernunftmäßigen Ehen. Er: Repräsentant des »ancien régime«; sie: »eine Natur voller Gegensätze«, ein »leidenschaftliches Kind der romantischen Zeit«. Ein äußerlicher, banaler Ablauf einer Ehe. »Frei nach beiden Seiten hin, nicht glücklich, nicht unglücklich. Hier setzt nun ein Buch ein, auf das hingewiesen werden soll: *»Franz Liszt und Marie d'Agoult in der Schweiz. Ein Liebesroman aus der Romantik. Mit unveröffentlichten Briefen aus Familienbesitz.«* Verfasser: *Robert Bory.* Sein Werk ist unter dem Titel »Une Retraite romantique en Suisse« 1930 in Lausanne erschienen.
Es wird — wenn man es noch nicht gewußt oder vermutet hat — sehr deutlich durch diese Darstellung, daß die Gräfin d'Agoult sich den um 6 Jahre jüngeren Liszt »eingefangen« hat. Offenbar zeigt er zuerst Uninteressiertheit. Aber dann bei ihm das Begreifen und das Erwachen. Es gibt einen Skandal ohnegleichen in der tonangebenden Pariser Gesellschaft, als die Gräfin Kinder und Gatten eines »hergelaufenen Possenreißers« wegen im Stich läßt. Die Anekdote zirkuliert: die d'Agoult sei »in einem Flügel entführt worden«. Die sich Liebenden verbergen sich in der Schweiz. Für Liszt, von frühester Kindheit an als verhätscheltes Wunderkind in der Welt umhergeworfen und mit Eindrücken überlastet, beginnt ein Lebensabschnitt der Verinnerlichung. Nicht Liebesidyll sind diese folgenden Jahre, sondern eine Zeit der Einkehr, des Sichselbstbewußtwerdens, der künstlerischen Sammlung. Die Gräfin hat oft, sehr oft »Langeweile« bei diesem Feuergeist, an den sie sich gekettet hat; Liszt jedoch kann nicht sein, ohne nicht zu arbeiten; kompositorische Pläne schweben ihm vor; konkurrenzlos im Klavier, will er doch nicht Gefahr laufen zu versanden und — er übt! In die Schweizer

Zeit fällt die Gründung des Genfer Musikkonservatoriums, an der Liszt ideenmäßig und auch finanziell generös hervorragend beteiligt ist. In die Zeit dieser »Zurückgezogenheit und Vereinsamung« fällt auch das raketenhafte Auftauchen Liszts in Paris (aller gesellschaftlichen Verfemung zum Trotz), da es gilt, den Nebenbuhler aus dem Felde zu schlagen: Thalberg. Das bekannte geflügelte Wort kursiert zum erstenmal: »Thalberg ist der erste Klavierspieler der Welt, Liszt der einzige«. Die kompositorische Tätigkeit Liszts wird bezeugt durch das »Album d'un voyageur«, drei Hefte, die viel später (1853) einer strengen Kritik unterworfen werden und, sehr zusammengeschrumpft, unter dem Titel »Années de Pèlerinage« aufs neue zur Veröffentlichung gelangen. Die nihilistische und liberalistische Note klingt in diese Künstleratmosphäre hinein durch die wiederholten Besuche der George Sand. Eitel und vielleicht noch mehr geistreichelnd als geistvoll muß diese Schriftstellerin gewesen sein (der Genuß ihrer Berühmtheit und das »den Bürger ärgern wollen« durchzieht die paar abgedruckten Briefe wie ein roter Faden). Man lese in diesem Buch die tollen Eintragungen in Schweizer Fremdenbücher, und auch sonst ergaben die Tage mit der Sand immer alkoholische Exzesse, ein genialisch-bohèmehaftes, studentisches Treiben. Eine sehr edle Gestalt (vielleicht ein wenig pedantisch, doch wahrhaftig und echt) ist der Schweizer Major-Philosoph Adolf Pictet, dem auch Liszt selbst in wärmster Freundschaft zugetan war. An diesen Pictet sind zahlreiche Briefe der Marie d'Agoult gerichtet, die sowohl ihr Seelenleben wie auch diese Entwicklungsperiode von Liszt höchst fesselnd beleuchten. Übermut und herzliche Sticheleien herrschen in den Briefen vor; die letzten spärlichen Briefe verraten das »Auseinandersein« von Marie d'Agoult mit Liszt; noch formt sich der Ausdruck zum Scherz und zur zugespitzten Wendung, doch der Untergrund ist Schmerz und Tragik. Liszt hat bekanntlich zu neuen künstlerischen Aufgaben in Weimar Fuß gefaßt (und dort sollte sich auch sein Herz »neu engagieren«). Mehrfach ist in diesem Buch auch die Rede von Blandine und Cosima.

Man legt diesen »Schweizer Liebesroman« nicht aus der Hand, ohne nicht des jungen Wagner zu gedenken, der noch ein Namenloser ist und für dessen nationales Lebenswerk das Kind der Marie d'Agoult von schicksalhafter Bedeutung sein wird: die »Meisterin«! Die Verbindung mit Marie d'Agoult war für Liszt der erste Schritt zur Befreiung aus einer »zigeunernden Internationalität«, Liszt mußte in dem »Idyll« die Reife gewinnen, um — von Weimar aus — tatkräftig dem größten Genius des Jahrhunderts die Hand reichen zu können.

Alfred Burgartz

EINE MASCAGNI-URAUFFÜHRUNG

„NERONE" AN DER MAILÄNDER SCALA

Man hatte in letzter Zeit ein wenig viel geschrieben über die neue Oper »Nerone« von Pietro Mascagni. Diese unnötigen Erläuterungen schadeten dem Werke, statt dem gesamten künstlerischen Schaffen Mascagnis zu nützen. Es entstand ein ungewöhnlicher Mythus, ein unerträglicher Skeptizismus, so daß man den wundervollen Saal Piermarinis, welcher bei diesem großen künstlerischen Ereignis prachtvoll glänzte, mit allzuviel Pessimismus betrat. Das »Teatro alla Scala« hat eine hundertfünfzigjährige Tradition: in diesem Theater haben die größten italienischen Komponisten ihre schwersten Kämpfe gefochten, und Paisiello, Cimarosa, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi haben in der Scala die italienische Operntradition mit Heldenmut verteidigt. So tat auch Pietro Mascagni: er hat noch den Mut, die italienische Opernkunst in unserem verworrenen Jahrhundert zu verteidigen! Der Meister des Verismus, der echte Musiker, wollte wieder der italie-

nischen Oper ihren ursprünglichen Sinn wiedergeben: nämlich den Gesang, den andere Musiker seit einem Vierteljahrhundert vergessen hatten und in jeder Weise zu vernichten suchten. Aber nicht einen Gesang mit kabalistischen Snobismen wollte er wiedergeben, nicht nur Töne, die von einer guten oder schlechten Kehle gesungen werden und immer das gleiche bedeuten; nein, weder tonal noch atonal, sondern einen Gesang, der das schönste Volksgut der Nation ist. Man kann verschieden denken über Opernkunst oder gar eine gewisse Abneigung gegen Operneffektmacherei innerlich empfinden, doch es ist sehr zweifelhaft, ob nicht all die unerträglichen Versuche, die Opernkunst zu besudeln, mehr geschadet haben als die billige Behauptung, daß es in unserer motorischen Zeit keine Opernkomponisten gebe, da der heutige Musiker keine »Oper«, im wahren Sinne des Wortes, schreiben kann. Die Uraufführung des »Nerone« hat gerade das Gegenteil bewiesen.

Wenn Mascagnis Melodik nicht mehr so kraftvoll ist wie in seinen Jugendwerken, wenn die dramatische Spannung zwischen Wort und Ton nachgelassen hat — mag man heute diese Musik kulturlos nennen und ohne jegliche formale Einheit —: so empfindet man, trotz all dieser Schwächen, diese Musik als echt und ungekünstelt, fern von jeder ungesunden philosophischen Tendenz und befreit von den musikalischen Sünden unserer Zeit. Mascagni ist der nationale Musiker Italiens; darüber hinaus ist er noch mehr: er ist ganz Italiener, er ist verbunden mit seiner Heimat, und er fühlt mit seiner Heimat. Seine höchste Kunst liegt in der Melodik: in »Nerone« gibt es herrliche, echt empfundene melodische Linien, die den Hörer entzücken und begeistern. Man denke nur an das Allegretto ritenuto im II. Akt, wo die Melodik sich so verfeinert, daß man versucht ist zu behaupten, daß diese Melodie die schönste Mascagnis ist. Egloge singt diese freie, biegsame, leichte und zarte Kantilene, die einfach bezaubert.

Schade, daß daneben dem Zuhörer manche Enttäuschungen nicht erspart werden und das Negative in Mascagnis Schaffen zum Bewußtsein kommt. Diesem »Nerone« fehlt das formale Gerüst; es fehlt die dramatische Spannung zwischen Wort und Ton; es fehlt auch ein leuchtender Orchesterklang. Nerone ist weder der brutale Kaiser noch der Held Roms; er ist ein Feigling, und selten erreicht er eine wirkliche dramatische Größe. Anzuerkennen ist jedoch die deklamatorische Einheit, die Mascagni seinen Helden erleben läßt: dem Duett zwischen Atte und Egloge fehlen die dramatischen Kontraste. Die Chöre sind musikalisch sehr schwach und zeigen große Mängel; die Homophonie wirkt störend, da zuviel Terzen und Sextenfolgen vorkommen.

Die Ungleichheiten dieser Partitur liegen nicht im Schöpferischen: alle diese Mängel entstehen mehr durch die naturalistische Kompositionstechnik, die schon in »Cavalleria« zu finden ist. Mascagnis Kunst wird gerettet durch den genialen Fluß seiner schöpferischen Melodik, ewig bleibt bei ihm Melodie Tradition und (warmempfundene) italienische Sonne. »Nerone«, im Gegensatz zu früheren Werken, ist ruhiger gehalten, und oft wünschte man mehr Bewegung, insbesondere im Orchester.

Im ganzen eine sehr erfreuliche Tat Mascagnis. Der gewaltige, unbestrittene Erfolg des Abends war ein unverfälschter Beweis dafür. Mascagni, der selbst dirigierte, wurde sehr gefeiert, und die Ovationen wollten kein Ende nehmen.

Alle Künstler waren gut verteilt: *Aureliano Pertile* (Nerone) war der zweite Held des Abends: er sang herrlich und spielte den römischen Kaiser großartig. *Margherita Carosio* (Egloge) sang mit feiner, leuchtender Stimme und zeigte ihre große Gesangskunst. *Lina Bruna Rasa* (Atte) hatte erfreuliche Momente. Auch die kleinsten Rollen wurden von Sängern von Rang gemimt, und hier sei eine gesamte Anerkennung zum Ausdruck gebracht. Die Regie durch *Mario Frigerio* war gut dem Rahmen angepaßt, und in dem Bühnenmaler *Marchioro* und technischen Direktor *Caramba* hatte die Spielleitung würdige Helfer.

Walter Jesinghaus.

CLEMENS KRAUSS IN BERLIN

Seit Ministerpräsident *Hermann Göring* die Staatsoper Unter den Linden betreut, sind durchgreifende Änderungen vor sich gegangen. In kurzer Zeit ist es ihm gelungen, die kunstfeindlichen Unsitten auszurotten, die der Herausbildung einer Ensemblekultur im Wege standen. Man huldigte in der Nachkriegszeit einem unorganischen Starkult, der, Selbstzweck geworden, kaum noch Rücksicht auf das Kunstwerk nahm. Die Klagen über Künstlerwillkür und Künstlereitelkeit sind wohl so alt wie die Kunst selbst. Es bedarf daher neben einem starken Willen noch unantastbarer Autorität und vielen Taktes und Verständnisses, um diese Mißstände zu beseitigen.
Es war so weit gekommen, daß einige Vorstellungen durch die Mitwirkung eines oder mehrerer »Prominenter« zur Sensation wurden. Was sich neben diesen großen Namenträgern tat (ja, was sie selber taten), war mehr oder weniger Nebensache und häufig wenig künstlerisch. Wer hätte denn bei einer solchen Zufallswirtschaft auch zielvoll arbeiten wollen! Deshalb war es nicht verwunderlich, daß auch in der Staatsoper der Besuch zurückging, weil die Sinnlosigkeit dieses »Betriebes« ruchbar geworden war.
Seit über einem Jahre arbeitet man nun wieder unermüdlich und erfolgreich an der Bildung eines Ensembles, das heute schon von keinem anderen Operninstitut erreicht werden dürfte. Gewiß kann im Laufe der Zeit hier und da noch einiges bereinigt werden, aber die Tatsache bedarf der Erwähnung, daß eine stattliche Reihe von Künstlern mit Weltgeltung hier ernsthaft und unbeirrbar tätig sind, um *jede* Aufführung zu einer Musteraufführung werden zu lassen. Der Theaterzettel verzeichnet meist bis in die angeblich unbedeutendste Nebenrolle hervorragendste Namen, denn niemand fühlt sich mehr zu schade für die sogenannten zweiten Partien. Daraus ergibt sich der unerhörte Qualitätsstand der Staatsoper, denn nur zu leicht kann der Eindruck einer erstklassigen Solistenleistung durch gänzlich unzulängliche Besetzung der Nebenrollen verwischt werden.
Mit der Berufung von *Clemens Krauß* zum Operndirektor der Staatsoper erhält das Aufbauwerk einen vorläufigen Schlußpunkt.
Seine neue Stellung trat Krauß mit einer Neueinstudierung der »*Meistersinger*« an. Eine glanzvolle Aufführung! Er bringt musikalisch manches anders, als man es von der Bayreuther Überlieferung gewohnt ist, aber alles ist so stark empfunden, daß es überzeugt. Clemens Krauß ist ein Meister des Aufbaus vom Klanglichen her. Das ist für die Oper ein großes Plus, besonders wenn diese Haltung mit einer so überlegenen Kenntnis der Partitur einhergeht. Bei ihm ist wirklich *jede* Note innerlich erfüllt, allerdings immer gesehen durch das Medium seiner Persönlichkeit. Es war ein ungemein farbiges und zugleich gebändigtes Musizieren. Dazu gesellte sich eine Schar unserer besten Sänger, an der Spitze *Jaro Prohaska* als Hans Sachs. Zu der sicheren musikalischen Gestaltung tritt die Größe der menschlichen Anlage der Rolle, so daß ein Idealbild des Sachs entstand. Sieghaft und heldisch daneben der Stolzing von *Max Lorenz*, dann das leuchtende Organ *Erich Zimmermanns*, dessen David ein rechter deutscher Lehrbub ist, wie er sein soll. Durch die taktvoll zurückhaltende Anlage der Figur Beckmessers fiel *Eugen Fuchs* auf. Wenn schließlich noch *Manowarda* als Pogner und *Herbert Janssen* als Kothner genannt werden, kann man die Qualität der Besetzung ermessen. Das Evchen stattete *Käte Heidersbach* mit dem ganzen Liebreiz ihrer Erscheinung aus.
Die Inszenierung *Heinz Tietjens* verzichtete auf alles überflüssige Beiwerk. Sie hat noch an Intensität gewonnen. Hier wird tatsächlich nur das Wesentlichs herausgehoben. Die Bayreuther Kostüme waren von der Festspielverwaltung zur Verfügung gestellt worden und außerdem für den zweiten Aufzug und für die Schusterstube die Bayreuther Dekorationen. Die Aufführung atmete also in mehrfacher Hinsicht Bayreuther Geist.

Herbert Gerigk.

»DIE GÄRTNERIN AUS LIEBE«

ERSTAUFFÜHRUNG DER MOZART-OPER IM MÜNCHENER RESIDENZTHEATER

In neuer Inszenierung ist »*Die Gärtnerin aus Liebe*« wieder zum Bühnenleben erweckt[1]). Vor 160 Jahren hatte der geniale 18jährige Meister das graziöse Werk als Faschingsoper in München und für München geschrieben. Sie kam am 13. Januar 1775 im Redoutenhause an der Prannergasse heraus, wohin alle Stücke der Buffogattung hinverwiesen wurden. Der Erfolg war ungeheuer, Mozart berichtet selbst an seine Mutter über ihn am 14. Januar 1775. Nach dieser Uraufführung in italienischer Sprache, blieben alle Versuche, das Werk in Übersetzungen und Bearbeitungen zu retten, vergeblich. Erst der sorgfältigen Restaurierungsarbeit *Siegfried Anheißers* ist es gelungen, den Singspieltorso (ein Akt war unterdessen teilweise verloren!) in seiner originalen Gestalt wiederherzustellen und die fehlenden Teile durch eine Einlage der Rezitative aus der gleichnamigen Oper *Anfossis* zu ersetzen, die denselben Text vertont hatte. Nun haben wir also wieder Mozarts Jugendoper in annähernd derselben Gestalt vor uns, in der sie vor anderthalb Jahrhunderten gespielt wurde. Und die Erstaufführung bewies, welch ein Gewinn dies für die Musik bedeutet.

Der Text der Komödie ist äußerst harmlos, aber kurzweilig und nicht törichter als bei allen übrigen Werken dieser Gattung: die übliche Verwechslungs- und Verkleidungskomödie. Wobei die Figuren zweier adeliger Liebespaare von Amor gründlich durcheinander gewirbelt werden. Der Wert liegt natürlich ganz in der köstlichen Musik, die so eindeutig und problemlos, so unmittelbar packend und wirkungsvoll ist, daß man durch Erklärungen das Wesen ihres Lebendigen höchstens einschränken könnte. Wie beim phrygischen König Midas wird eben alles zu Gold, was Mozart anfaßt. Erstaunlich bei dem 18jährigen die Beherrschung der Form, bewundernswert der Wille zu Charakterisieren. In der Art der Themen und der technischen Verarbeitung steht das Werk am nächsten seiner anderen Buffooper »Cosi fan tutte«. Die Jugendoper ist von überraschender Reife, manche Arien sind an Schönheit den Perlen des »Figaro« ebenbürtig. Im Ensemblesatz und im Finale zeigt Mozart zwar schon alle Ansätze seiner raffinierten Kunstfertigkeit, mit fugierten Einsätzen und Engführungen bei höchster Durchsichtigkeit wundervolle Klangwirkungen und gewaltige Steigerungen zu erzielen. Dennoch bleiben diese Teile im Vergleich zu seinen späteren Meisterwerken noch ziemlich im Schablonenhaften stecken. Die Rezitative (die zum Teil ja von Anfossi stammen) wechseln die Harmonie weit häufiger als beispielsweise im »Figaro«. Es wäre nicht unmöglich, diese recht ausgedehnten Unterhaltungen noch etwas zu kürzen, ja vielleicht sogar einige Arien fortzulassen, die den zweiten Akt über das Maß hinaus belasten.

Im ganzen ist das Stück aber ein ungeheurer Gewinn für die deutsche Bühne. Die bayerische Staatsoper hatte das Werk mit Sorgfalt vorbereitet und mit glänzendem Erfolg erstaufgeführt. Mit Hingabe und feinem Stilempfinden hatte sich *Karl Fischer* der Ausdeutung der Partitur angenommen. In *Pasettis* schönen Dekorationen entwickelte der Spielleiter *Karl Seydel* lebhafte Bilder und gab mit Humor die komische Partie der Oper, den Podesta, aufs beste unterstützt von den ausgezeichneten Solisten (den Damen *Kruyswyk*, *Hüni-Mihacsek*, *Reich* und *Schellenberg*, den Herren *Fritz Krauß* und *Theo Reuter*). Das Werk wird in dieser Form seinen Weg durch die Theater machen.

Oscar von Pander

---

1) Textbuch und Klavierauszug zu beziehen durch Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

ERNST RICHTER: »TARAS BULBA«

OPERN-URAUFFÜHRUNG IN STETTIN

Eine Oper nach Gogols Roman »*Taras Bulba*« läßt russische Volksmusik erwarten. *Ernst Richter,* ein in Dresden wirkender Kapellmeister, hat in seiner Partitur wohl Elemente russischer Musik verarbeitet, die sich in der Übernahme rhythmischer Wendungen (in den Kosakentänzen), in der Mollmelodik und in der Stimmungshaltung äußern. Aber im ganzen ist keine richtige Oper zustande gekommen. Die Schwerpunkte der Musik liegen im Liedmäßig-Lyrischen, Richter gelangt nicht zu großen Formen. Selbst das Liebesduett entbehrt des großen Zuges in der Gestaltung. Die Oper weist keinen Ensemblesatz auf, und die Chöre sind recht primitiv angelegt. Dabei ist ein erhebliches schulmäßiges Geschick überall erkennbar, ja, die Instrumentierung verrät sogar überdurchschnittliches Können (Graener-Schüler!). Die stets wohlklingende, auf jede Linearität verzichtende, aus harmonischem Empfinden geschaffene Musik vermag auf die Dauer das Interesse nicht wachzuhalten. In den Zwischenspielen arbeitet der Komponist mit billigen illustrativen Mitteln. Man gewinnt den Eindruck, daß die Oper nicht das richtige Feld für ihn ist. Die zweifellos vorhandene Begabung wird sich hier nicht entfalten können.

Die Handlung verlangt eine dramatische Gestaltung, einen heißen Atem. Sie ist in starken, leidenschaftlichen Gefühlen verankert. *Johannes Kempfe,* der Textdichter, hat die Schwierigkeiten nicht gemeistert, die sich bei der Umschrift einer epischen Vorlage in ein Opernlibretto ergeben. Ein Opernbuch muß vereinfachen, es darf nur die Grundlinien andeuten, wenn es dem Musiker nicht zu viel vorwegnehmen soll. (Verdi empfand nichts so lästig wie ein wortreiches Opernbuch.) Aber es darf trotzdem nicht sprunghaft sein in der Entwicklung der Charaktere. Um diese Klippe ist Kempfe nicht herumgekommen. Außerdem stören seine gereimten Verse, die einer unfreiwilligen Komik nicht entbehren. Die Handlung: Der Ataman Taras Bulba, der Häuptling eines Kosakendorfes, erwartet seine beiden Söhne von der Schule zurück, die jetzt als Männer das Kriegshandwerk erlernen sollen. Andrij hat während der Schulzeit eine tiefe Liebe zu Wera, der Tochter eines Polen-Obersten, gefaßt. Zwischen Polen und Kosaken besteht jedoch eine unüberbrückbare Erbfeindschaft. — Bulba bringt seine Söhne selbst in das Heerlager, wo er zum Hetman, also zum obersten Führer, ausgerufen wird. Man beschließt einen Kriegszug gegen Polen. Die von dem Vater Weras kommandierte Festung Dobno wird belagert. Da läßt die in der Festung befindliche Wera durch ihre Dienerin dem Geliebten Nachricht von ihrem Schicksal zukommen. Die Liebe siegt bei Andrij über die Pflicht, er folgt der Dienerin nach Dobno und heiratet Wera. Im letzten Bild erfährt Bulba den Verrat des eigenen Sohnes, der gefangen genommen und hingerichtet wird. In der Entscheidungsschlacht erringt Bulba nun einen überwältigenden Sieg, aber sein zweiter Sohn wird erschlagen. An der Bahre des Kindes stirbt der siegreiche Feldherr von Schmerz überwältigt.

Die Aufführung stand auf bemerkenswerter Höhe, wenn auch die gesanglichen Leistungen unterschiedlich waren. Die Bühnenbilder *Franz Hosenfeldts* fielen im besten Sinne auf. Die musikalische Leitung versah *Ewald Lengstorf,* stets auf die Hörbarkeit der Sänger bedacht. Auf der Bühne führten die stimmlich ausgezeichnete *Marie Luise Schilp* (Mutter), *Wilhelm Schmid-Scherf* (Bulba) und *Maximilian Herbert* (Ostap). — Es gab viel Beifall, der am stärksten nach dem zweiten Bild (Kosakenlager) war.

Herbert Gerigk

HERMANN KUNDIGRABERS GRÜNEWALD-SINFONIE

URAUFFÜHRUNG IN ASCHAFFENBURG

Bilder des Isenheimer Altares gaben Intuition und Gestaltung, die endgültige Fassung der Sinfonie fällt in die Jahre 1930/31, womit die Priorität derselben gegenüber Hindemiths »Mathis der Maler« um so mehr festgestellt bleibt, als bald darauf die Veröffentlichung der Satzteile, deren Überschriften auch Hindemith verwendet, durch die Presse erfolgte. Ein Vergleich zwischen beiden Werken, der vor allem von der grundverschiedenen Natur der beiden Musiker und deren künstlerischen Weltanschauung ausgehen müßte, würde zu interessanten Feststellungen führen. Die gewaltige Mystik eines Grünewald ist der Ausgangspunkt des Kraftvollen, Wahren und Religiösen, das diesem Werke primär anhaftet und, vereint mit dem Rüstzeug des über die technischen Ausdrucksmittel gebietenden Könnens, aufrüttelnde Bilder in klingende, sinfonische Form bannte. Den Verzicht auf jede Konjunkturabsicht erbrachte der Komponist auch mit der Wahl des Schlußchores über Wipos Oster-Sequenz, der zur Zeit des schwarzroten Systems im voraus jede Aufführungsabsicht aussichtslos machen mußte. (»Du darfst mehr glauben der einen, Maria der Reinen, als aller Juden lughaftem Meinen.«) Der Gesamtaufbau und die Formgestaltung zeigen das Bestreben, naheliegenden Versuchen nach Illustrations- oder Programmusik aus dem Wege zu gehen, wenngleich der Phantasie die mit musikalischer Verklärheit erfüllten oder in grandioser Dämonie einstürmenden Szenen des Grünewaldschen Kunstwerkes Lenker waren, aber nicht im Sinne eines Nachmalens in Musik oder mittelalterlichen Nacherlebens. Neben plastischer Gestaltung der Hauptthemen und einer durchaus modernen Harmonik imponieren als wesentlicher Grundzug des Werkes eine meisterhaft gekonnte Polyphonie und kontrapunktische Logik sowie eine glänzende Instrumentationskunst. Die Linienspannung führt über große Bogen und zu elementaren Steigerungen, doch ist die Partitur auch reich an feingegliederten Details.

Der erste »Intrada« betitelte Satz (»Antonius und Paulus in der Thebais«) ist dreiteilig, in den Außenteilen von einem ernsten Schreitmotiv beherrscht; einprägsam die Episode eines lang ausgesponnenen Kanons der Holzbläser. Der Mittelsatz, bewegt und naturverbunden, führt zu einer gewaltigen Steigerung. In die beschauliche Ruhe dieses Satzes stürmt der Höllenspuk des Scherzos: »Die Versuchung des St. Antonius«. Ein sich einhämmerndes, knappes Thema wird durch alle Stimmen in häufigen Engführungen gejagt. Im krassen Gegensatz steht die zartschwelgerische Melodik des trioartigen Mittelteils. Für das »Engelskonzert« wählt der Komponist die Form der Passacaglia; schon die zarte Auflichtung des Einleitungsteiles versetzt in metaphysische Sphären. Die Engelsmelodie ist von großer Schlichtheit. In stärkstem Kontrast steht das düstere Fugato der Grablegung, welches in den Auferstehungsjubel mündet. — Nach einer Generalpause intoniert ein Knabenchor die uralte Ostersequenz des Wipo (1024—1060) mit geschickt archaisierender Holzbläserbegleitung, Mädchenstimmen antworten, Frauen- und Männerchor führen die Strophen weiter, die Polyphonie nimmt größte Formen an im sieghaften Allelujah, über welchem nun der cantus firmus des Chorales »Christ lag in Todesbanden« der Kinderstimmen sich jubelnd erhebt und dem Werk einen gewaltigen, krönenden Abschluß gibt.

Die Uraufführung unter Leitung des Komponisten — mit dem Landes-Sinfonie-Orchester für Pfalz und Saargebiet — war für Hermann Kundigraber ein ehrlich errungener und freudig begrüßter Erfolg. *Hermann Schulze*

URAUFFÜHRUNGEN IM RUHRGEBIET

Das besondere Problem des Klavierkonzerts, überhaupt des Konzerts für ein Soloinstrument und Orchester, legt in dem inneren Form- und äußeren Klangverhältnis zwischen Solo und Tutti beschlossen. An der Art, wie diese beiden Faktoren einander zugeordnet werden, ob sie in die Gleichgewichtslage konzertierenden Wechselspiels (Mozart) oder sinfonischer Gleichberechtigung (Beethoven) gebracht werden, oder ob der selbstherrliche Solopart dem Orchester bloße Begleitfunktion zuweist (wie im romantischen Virtuosenkonzert), entscheidet sich die stilistische und geistige Haltung des Komponisten. Das in *Essen* uraufgeführte *b-moll-Klavierkonzert* (op. 7) von *Hans Wedig* steht abseits von diesen drei Grundtypen; am ersten läßt es in seiner Art, zwischen Solo und Tutti zu disponieren, an Brahms denken, dessen ausgesprochen sinfonischer Klavierkonzertstil den musikalischen Schwerpunkt mehr ins Orchester verlegt. Jedoch wird bei Wedig dieses Übergewicht des Orchestralen insofern zur Gefahr, als ihm zu dessen innerer Rechtfertigung die überzeugende Kraft der sinfonischen Mitteilung fehlt. Der unverkennbar sinfonische Ansatz der Thematik gelangt in dem einsätzigen, dreiteilig gegliederten Formraum des Konzerts nicht zu voller, organisch geschlossener Auswirkung. Der Tonsprache Wedigs eignet jedoch auch hier, wie schon in der »Kleinen Sinfonie« (op. 5) und der »Passionskantate« (op. 6), durch die strenge Herbheit des Melodischen und Klanglichen und durch die ernste Haltung der kompositorischen Arbeit eine persönliche Färbung. Die Thematik gewinnt im dritten, marschartig einsetzenden Teil an Frische (allerdings nicht von der Ursprünglichkeit, wie sie etwa dem Finalsatz seiner kleinen Sinfonie eigen war). Die Harmonik wird in ihrem Charakter wesentlich bestimmt durch Liegestimmenwirkungen und ausgedehnte Orgelpunkt- und Ostinatobildungen. Der technisch anspruchsvolle Klaviersatz verbindet sich mit einem durchdacht, allerdings nicht immer klar instrumentierten Orchestersatz. Durch das wenig günstige Verhältnis zwischen diesen beiden Faktoren ist das Werk für den Solisten keine dankbare Aufgabe. *Wilhelm Backhaus*, der das Konzert in diesem Winter noch in einer Reihe deutscher Städte spielen wird, entledigte sich dieser Aufgabe mit der ihm stets eigenen Verbindung von frageloser Virtuosität und unbedingter Werktreue, während *Johannes Schüler* das Orchester zu möglichst plastischem Umriß führte. *Regers* Sinfonischer Prolog und *Beethovens* G-dur-Klavierkonzert und Achte Sinfonie bildeten die erdrückende Rahmung des neuen Werkes.

Der Stil des »*Konzerts für Streichorchester, Flöte und Cembalo*« (op. 27, 1) von *Emil Peeters*, das in *Bochum* seine Uraufführung erlebte, wird wesentlich bestimmt durch die Rückbeziehung auf barock-konzertante Gestaltungsprinzipien. Sie charakterisiert das gleichwichtige Verhältnis zwischen Solo und Tutti, die Formprägung der vier Sätze und zum Teil auch (wie z. B. in den Sequenzenketten des Eingangsallegros) die Thematik. Dem ersten Satz fehlt es noch an klarer Ausgewogenheit und bestimmter Zielrichtung, im »Quodlibet« gelingt der angeschlagene heitere Spielmusikton nicht mit vollends reiner, innerer Beschwingtheit. Jedoch vermögen die beiden anderen Sätze, ein in geschlossener Linie geführtes, gesangvolles »Air« und eine formstreng und zuchtvoll gestaltete »Passacaglia«, erneut von Peeters' beachtlicher Begabung zu überzeugen. Die Aufführung durch das Bochumer städtische Orchester unter *Hans Treichlers* Leitung hätte das Werk durch eine plastischere Modellierung der Linienzüge noch intensiver gestalten können. Den Cembalopart vertrat *Else König-Buths*, die Soloflöte mit schöner Linienführung *Otto Schneeberg*. Das neue Werk wurde umrahmt von einer klangverdichteten Wiedergabe der »Musik für sieben Saiteninstrumente« von *Rudi Stephan* und einer belanglosen »Festlichen Suite« von *Julius Klaas*.

Einen mehr artistischen Konzertstil prägt *Ildebrando Pizzetti* in seinem 1934 ent-

standenen *Cellokonzert* aus, das in *Duisburg* durch Generalmusikdirektor *Otto Volkmann* und den Mailänder Cellisten *Enrico Mainardi* zur Erstaufführung gebracht wurde. Der außerordentlich schwierige, von Mainardi überlegen beherrschte Cellopart trägt mit seiner Bevorzugung höchster Lagen ausgesprochen virtuosischen Charakter. Auch orchestral und formal gibt sich das Werk problematischer als es im Grunde ist. In den Ecksätzen muß man sich erst in den oft skurril zerfetzt wirkenden rezitativischen Duktus der Melodik und in die gleichsam improvisatorisch freizügige Formanlage hineinhören. Zum Largo, das melodisch und formal festeren Umriß hat, erschließt sich der Zugang unmittelbarer. Otto Volkmann schickte dem italienischen Konzert eine farbkräftige Interpretation der »Musik für Orchester« von *Rudi Stephan* voraus und ließ ihm *Beethovens* Vierte in gediegener Ausdeutung folgen.

Durch den *Essener Pauluschor* gelangte unter *Otto Helms* Leitung neben zwei kleineren Chören von *Herbert Marx* und *Armin Knab* noch ein neues Chorwerk von *Hugo Distler*, seine Weihnachtsmotette »Singet frisch und wohlgemut«, zu eindrucksvoller Uraufführung. Eine der protestantisch-norddeutschen Barockmusik verwandte Stilhaltung verbindet auch in diesem der groß geplanten Sammlung »Geistliche Chormusik« angehörigen a-cappella-Werk die ungemein plastische, ausdruckskräftig »oratorisch« deklamierende Melodik und die in Hinsicht der klanglichen Ergebnisse oft kühne, aber logische Polyphonie zu einheitlicher Tonsprache, die in dem Bicinium des Mittelstückes zur klarsten Formulierung findet.

Im 2. *Mülheimer* Sinfoniekonzert wurden durch *Hermann Meißner* zwei neue Werke der Folge *»Chorgemeinschaft«* von *Ludwig Weber*, »Der Vergänglichkeit« und »Dem Trutze und der Zuversicht«, erstmals erprobt. Auch sie überzeugen wieder durch die Bedeutsamkeit ihrer Idee, die durchschlagende Kraft ihres ethischen Willens und durch die Musizierform, die die wieder abschnittsweise die polyphonen Sätze des vierstimmigen »Chors« auf dem Podium mit dem einstimmigen cantus-firmus-Gesang des »Volkes« im Saal sich abwechseln oder sich durchdringen läßt. Musikalisch-substantiell überzeugt die innere Folgerichtigkeit, mit der Melodik und polyphone Gestaltung aus einem thematischen Urkern gewonnen und entwickelt werden, wobei Einzelheiten noch organischer, gebundener erscheinen. Die Mülheimer Uraufführung, an der sich unter Meißners kraftvoller Führung das Duisburger Orchester, die städtische Chorvereinigung, *Rudolf Watzke* (Baßsolo) und das Publikum mit gleich starker Bereitheit beteiligten, erwies die Gültigkeit der Werke und die Durchführbarkeit und Bedeutsamkeit ihrer Idee.

Wolfgang Steinecke

MUSIKWETTBEWERB DER XI. OLYMPIADE BERLIN 1936

Die *Reichsmusikkammer* gibt die Bedingungen für den Musikwettbewerb der XI. Olympiade Berlin 1936 bekannt.

Im Rahmen der Spiele der XI. Olympiade Berlin 1936 findet gemäß § 4 der Grundregeln der Olympischen Spiele ein Kunstwettbewerb für Werke lebender Künstler auf dem Gebiete der Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Dichtung und Musik statt, an dem alle zur Feier der Spiele eingeladenen Nationen teilnahmeberechtigt sind, und zwar für jedes Land nach § 7 nur Einheimische oder ordnungsgemäß Eingebürgerte. Die Werke müssen im Verlauf der X. Olympiade — d. h. nach dem 1. Januar 1932 — geschaffen sein und dürfen nicht an dem Wettbewerb der Spiele der X. Olympiade in Los Angeles 1932 teilgenommen haben. Im übrigen gelten für die Teilnahme an den einzelnen Wettbewerben und der für

diesen Wettbewerb am 16. August 1936 in Berlin veranstalteten Kunstausstellung die nachstehenden Bestimmungen: Zugelassen werden für den Musikwettbewerb:

a) Kompositionen für Solo- oder Chorgesang mit oder ohne Klavier- oder Instrumentalbegleitung;
b) Kompositionen für ein Instrument, mit oder ohne Begleitung und für instrumentale Kammermusik;
c) Kompositionen für Orchester (in jeglicher Besetzung).

Es dürfen nur Werke eingereicht werden, die im weitesten Sinne eine Beziehung zur olympischen Idee haben. Die Aufführungsdauer darf nicht mehr als eine Stunde betragen. Die für den Kunstausschuß des Organisationskomitees bestimmten Kompositionen werden einer Vorprüfung durch ein Preisrichterkollegium unterzogen und sind bis spätestens zum 1. September 1935 an die Reichsmusikkammer, Berlin W 62, Lützowplatz 13, mit dem Kennwort »Olympiade 1936« einzureichen. Dem Preisrichterkollegium gehören an: 1. Dr. Richard Strauß (Garmisch-Partenkirchen), 2. H. Ihlert, als Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, 3. Professor Dr. h. c. Paul Graener, 4. Professor Dr. h. c. Gustav Havemann, 5. Professor Dr. Georg Schumann, 6. Professor Dr. Fritz Stein, 7. Professor Kurt Thomas, 8. Professor Max Trapp. Das Urheberrecht an den eingesandten Werken bleibt bestehen. Die Beurteilung der eingereichten Werke und die Erteilung der Auszeichnungen erfolgt durch ein vom Kunstausschuß des Organisationskomitees einzuberufendes internationales Preisgericht, dessen Mitglieder bekanntgegeben werden. Mitglieder des Schiedsgerichts dürfen sich nur außer Wettbewerb beteiligen.

Das Preisgericht wird sein Urteil bei Eröffnung der Olympischen Spiele aussprechen. Die Entscheidung wird den Teilnehmern durch den Kunstausschuß des Organisationskomitees schriftlich mitgeteilt, die Namen der Preisträger bei der olympischen Siegerehrung im Stadion bekantgegeben.

Die Auszeichnungen bestehen aus: dem 1. Preis — der olympischen Plakette aus vergoldetem Silber mit Ehrenurkunde, dem 2. Preis — der olympischen Plakette aus Silber mit Ehrenurkunde, dem 3. Preis — der olympischen Plakette aus Bronze mit Ehrenurkunde. Diese Auszeichnungen werden verliehen für: a) die drei besten Werke aus Gruppe a; b) die drei besten Werke aus Gruppe b; c) die drei besten Werke aus Gruppe c. Die Teilnehmer unterwerfen sich ohne Vorbehalt diesen und allen noch zu treffenden Bestimmungen sowie den Ordnungs- und Polizeivorschriften der deutschen Behörden und des Organisationskomitees.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Die *Amtsleitung* der NS-Kulturgemeinde schloß mehrere für das deutsche Kulturleben äußerst wichtige *Vereinbarungen* mit einer ganzen Anzahl von Verbänden und Vereinigungen, nachdem schon vorher eine Reihe anderer Abkommen mit verschiedenen Körperschaften getroffen worden waren. Diese Beschlüsse sind deshalb von allgemeiner Bedeutung, weil durch die damit erfaßten Verbände insgesamt mehrere Millionen Mitglieder für die nationalsozialistische Kulturarbeit der NS-Kulturgemeinde gewonnen wurden.

Oberst *Reinhart* vom *Reichskriegerbund »Kyffhäuser«*, welch letzterer allein über 3 Millionen Mitglieder umfaßt, die in 32 000 Ortsgruppen zusammengeschlossen sind, traf mit der NS-

Kulturgemeinde ein Abkommen, nach dem allen Dienststellen des Bundes bei ihren Veranstaltungen auf den Gebieten Theater, Konzerte, Vortragswesen, Film, Bildende Kunst und Schrifttum die Einrichtungen der NS-Kulturgemeinde zur Verfügung stehen. Alle kulturellen Veranstaltungen wird der Kyffhäuserbund in Zukunft nach Möglichkeit mit der NS-Kulturgemeinde gemeinsam durchführen. — Auch der Leiter der *Reichsautobahnen, Generalinspekteur Dr.-Ing. Todt*, unterzeichnete eine bedeutende Vereinbarung, nach der die NS-Kulturgemeinde die kulturell-künstlerische Betreuung des *NS-Bundes Deutscher Technik* (NSBDT) und der *Reichsgemeinschaft der technisch-wissenschaftlichen Arbeit* übernimmt. — Die schon im Oktober 1934 mit dem *NSD-Studentenbund* getroffene Vereinbarung, nach der innerhalb der NS-Kulturgemeinde ein *Studentenring* gebildet wurde, ist ergänzt worden durch ein Abkommen zwischen der *Deutschen Fachschulschaft* und dem Studentenring, nach dem die kulturelle Betreuung der Fachschulen innerhalb des Studentenringes der NS-Kulturgemeinde erfolgt. Auch der *Volksbund für das Deutschtum im Ausland* (VDA) macht es sich in Zukunft zur Aufgabe, ebenso wie die NS-Kulturgemeinde die enge Zusammenarbeit der beiden Körperschaften in allen kulturellen Fragen nach Möglichkeit zu fördern.

VERANSTALTUNGEN IN BERLIN

MUSIK: Die NS-Kulturgemeinde hatte in Berlin insbesondere mit ihren musikalischen Veranstaltungen große Erfolge aufzuweisen, so ein *Konzert mit den Berliner Philharmonikern* unter der Leitung des Aachener Generalmusikdirektors Prof. Dr. *Peter Raabe* und unter Mitwirkung der bekannten Pianistin *Elly Ney*. Gegen Ende Januar folgten noch drei weitere musikalische Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde, deren besondere Bedeutung schon infolge der Mitwirkung erster Solisten gegeben war. An einem *Opernabend* konzertierte das Landesorchester Gau Berlin unter Leitung von *Hans-Udo Müller* mit *Gerhard Hüsch* vom Deutschen Opernhaus. — Vier Tage darauf gab *Adelheid Armhold* im Beethovensaal für die NS-Kulturgemeinde einen Liederabend mit *Michael Raucheisen* am Flügel. — Das *Leipziger Gewandhaus-Orchester* kommt am 1. Februar überhaupt zum ersten Male nach Berlin, um unter Leitung seines Kapellmeisters Prof. *Hermann Abendroth* zugunsten des Deutschen Winterhilfswerkes ein Konzert zu geben, bei dem *Wilhelm Backhaus* als Solist mitwirkt. Das Protektorat dieses Konzertes übernahm der Leipziger Oberbürgermeister *Dr. Goerdeler*.

THEATER: Im Theater des Westens wurde eine *Deutsche Volksoper* eröffnet, die einen Monat lang Lortzings Spieloper »*Der Waffenschmied*« gab, um mit Verdis »*Rigoletto*« im Spielplan fortzufahren. Nach der Aufführung von Schillers Trauerspiel »*Kabale und Liebe*« spielt das *Theater der NS-Kulturgemeinde* am *Nollendorfplatz* in Berlin mit gleicher Durchschlagskraft das Lustspiel »*Die Frösche von Büschebüll*« von *Bruno Wellenkamp*. In einem grundsätzlichen Aufsatz über die kulturelle Arbeit in Berlin stellt eine Zeitung fest, daß sich von den Theatern in der Reichshauptstadt einzig die der NS-Kulturgemeinde mit guten Uraufführungen herauswagen. — Das Gastspiel der von der NS-Kulturgemeinde verpflichteten *Schultes-Thoma-Bühne im Lustspielhaus* wurde über den Dezember hinaus bis zum 20. Januar verlängert. — Vom 21. Januar ab spielte die NS-Kulturgemeinde im Lustspielhaus eine Komödie von Holberg »*Jeppe vom Berg*« und *zwei Hans-Sachs-Schwänke*. — Die *Jugendgruppe* der NS-Kulturgemeinde spielt am *Theater am Schiffbauerdamm* das Jungenstück »*Pitt kapert den Pirat*« von *K. G. Best*. — Im Theater am Schiffbauerdamm las ein Arbeitskreis junger Autoren, die sich die »*Brückenbauer*« nennen, aus eigenem dramatischen Schaffen. Diese Veranstaltung stand unter dem Protektorat der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde.

KUNSTAUSSTELLUNGEN: Die Ausstellung der NS-Kulturgemeinde »*Kunsthandwerk — Volkskunst*« im eigenen Hause (der ehemaligen Sezession) in der Tiergartenstraße in

Berlin wird nach wie vor aus allen Volkskreisen sehr rege besucht. Allein in der zweiten Hälfte des Januar wurden außer den Schulklassen, die geschlossen unter Führung ihrer Lehrer die Ausstellung besichtigten, — über 1100 Besucher gezählt, wovon nahezu die Hälfte vom Kaufrecht Gebrauch machte. — Auch die Kunstausstellung »*Die Auslese I*« war den ganzen Januar hindurch noch geöffnet. — An einer Ausstellung »*Ewiges Deutschland — Deutsches Schrifttum aus 15 Jahrhunderten*«, die die Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums in der Preußischen Staatsbibliothek veranstaltet, ist die NS-Kulturgemeinde beteiligt.

DIE MUSEUMSFÜHRUNGEN BEGINNEN: Nacheinander veranstaltet die NS-Kulturgemeinde in Berlin an acht Sonntagen Lichtbildervorträge mit anschließenden Museumsführungen unter Leitung hervorragender Fachwissenschaftler. Der erste Vortrag von Prof. Dr. *von Lassow* fand am 27. Januar im Pergamon-Vortragssaal statt.

SONSTIGES: Wie in allen Städten, so ist auch in Berlin die Besucherorganisation der NS-Kulturgemeinde in allen guten Theatern stark vertreten. In den Staatstheatern belegt sie sogar an mehreren Tagen der Woche eigene geschlossene Vorstellungen.

ARBEIT DER NS-KULTURGEMEINDE IM REICH

Für das Jahr 1935 hat die NS-Kulturgemeinde eine Reihe von *Musikfesten* zur Förderung der zeitgenössischen Musik in Aussicht genommen, bei denen Werke aller Gattungen aufgeführt werden sollen. Die Werkauswahl erfolgt durch die Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde.

Von Tag zu Tag wächst die Arbeit der NS-Kulturgemeinde im Reich. Von besonderer Bedeutung ist eine Nachricht aus *Halle a. d. Saale*, nach der im Zusammenhang mit dem zwischen der NS-Kulturgemeinde und der Reichspolizei getroffenen Abkommen die Gaudienststelle Halle der NS-Kulturgemeinde die kulturelle Betreuung der Polizei bereits in vollem Umfange aufgenommen hat.

Die *Mecklenburgische Staatskapelle* veranstaltete in Schwerin für die NS-Kulturgemeinde ein Konzert unter dem Titel: »*Keine Angst vor Adagio, Allegro usw.*« Auf dem Programm waren die volkstümlichsten und bekanntesten Musikstücke mit den schwierigsten Fachausdrücken belegt, was die Kritik als einen außerordentlichen psychologischen Kniff bezeichnete. Während des Konzertes wurden zwischen dem Gauobmann *Bartholdy* und dem Dirigenten *Lutze* Zwie- und Streitgespräche vom Standpunkt des Fachmusikers und des Musikfreundes geführt, an denen die Zuhörerschaft sich lebhaft beteiligte. Den Programmen waren Fragebogen beigelegt, auf denen die Zuhörer ihre Wünsche über die weitere Ausgestaltung dieser Konzerte zum Ausdruck brachten.

MUSIK IN DER JUGEND

RÜCKBLICK UND ZIELSETZUNG FÜR DIE MUSIKARBEIT IN DEN JUGENDGRUPPEN

Es mag für die von der Jugendgruppe der NS-Kulturgemeinde begonnene Aufbauarbeit von tieferer Bedeutung sein, daß sie ihr zähes Ringen um die Ausbreitung und Vertiefung des allumfassenden Kulturgedankens in der Jugend mit der Aufführung eines Werkes begann, das ganz aus dem Geiste der Hitler-Jugend herausgewachsen war und dessen Aufführung auch von ihr getragen wurde. Die »*Junge Gefolgschaft*«, ein »Sprech-Oratorium« wie es die Presse nannte, kündet in Sprache und Lied vom unbeirrbaren Willen der Jugend zur Treue und zum Kampf für des Führers Werk. Damit war aus Sprache und Musik eine chorische Form geschaffen, in der heute die Jugend den eigen-

gewachsenen Ausdruck seines politischen Bekenntnisses und Willens gefunden hat und die zum mindesten einen Weg zu einer monumentalen Gestaltung der Kunst des Dritten Reiches weist. Es werden sich neue Formen entwickeln, die in der Dramatik der Handlung und in der Wucht der chorischen Bewegung Ausweitung und Vertiefung suchen; aber es muß für den Ausdruck des Glaubens und Willens im politischen Spiel eine Sprache bleiben, die künstlerisch aus der Symbolik eines heldischen Gedankengutes, inhaltlich aber in harter Wirklichkeitsnähe aus dem Gewissen des Volkes gestaltet. Damit ist der urtümlichste Ausdruck des Menschen, die Sprache, wieder zur ersten Künderin einer geheiligten und zugleich gegenwartsnahen Symbolik geworden, die eine Zeit ihr genommen hatte, als man mehr mit ihr zu verbergen als zu verkünden suchte.
Die Musik im chorischen Werk kann nicht ihre Dienerin sein, ebenso wie etwa ein Gefolgsmann nicht Diener seines Herzogs sein kann. Soll sie nicht als »Untermalung« zur geist- und formlosen Knechtsgestalt werden, muß sie in ebenbürtig musikalischer Sprache das Geschehen auswerten, vertiefen und weiterführen. Einer harten wirklichkeitsnahen Sprache wird eine ebenso klare und gegenwärtige Musik gegenüberstehen, die in der Schlichtheit des Ausdruckes und der ausführenden Mittel dem Gesamtwerk dient.
Ein ähnliches Werk, das in der Symbolik der Sonnenwende, des Volkes ewigen Kampf um seine geistige Erneuerung sieht, entstand im großen chorischen Spiel »*Flamme des Volkes*« von *Hermann Roth*. Die Musik, die *Hermann Simon* aus dem Erlebnis des Werkes schuf, untermalt nirgends, sondern ist selbst Wille im Inhalt und Gestalt in der Form. Ihr Wesenskern ist das Lied, von dem sie ausgeht und auf das sie wieder zuströmt. Ihre Steigerung liegt nicht im Klangrausch einer ekstatischen Dynamik, sondern in der Intensivierung des Ausdruckes in den der Musik eigengesetzlichen Formen.
Aber noch in einer anderen Richtung war die Aufführung der »Jungen Gefolgschaft« zugleich Programm für die kommende Arbeit in der Jugend besonders auf dem Gebiete einer im Leben wurzelnden Musik. Einmal vermittelte sie in akustischer »Schau«, von Berufsmusikern ausgeführt, geistige Inhalte, dann zwang sie durch das gemeinsam gesungene Bekenntnis der Lieder die Hörenden und Schauenden in den Kreis des Geschehens. So bildete hier die Musik im aktiven Singen und im passiven Hören eine Gemeinde, ähnlich wie sie es im kirchlichen Leben in der Verschränkung der Liturgie durch Chor und Gemeinde vermochte. Durch die Einheit des Gebens und des Nehmens »lebte« Musik im Volk und eine Besinnung auf die Zusammenschau ihrer beiden Wesensrichtungen wird uns heute den Weg weisen, der zu einer volksverbundenen Kunst wieder führen kann.
Hier steht der in den Jugendgruppen der NS-Kulturgemeinde sich sammelnden Jugend des Reiches eine Aufgabe bevor, die sie nicht ohne Glauben an die ethischen Werte der Musik, aber auch nicht ohne eine zähe beharrliche Erziehungsarbeit an sich selbst lösen wird.

MUSIK IM LEBEN DER JUGEND

Eine Musikpflege in der Jugend wird grundsätzlich von anderen Voraussetzungen ausgehen müssen als bei Erwachsenen. Es muß einmal berücksichtigt werden, daß Jugend Musik nicht aus einer historischen Schau erlebt; infolgedessen auch Formen und Inhalte, die zu anderen Zeiten entstanden sind, nach ihren gegenwärtigen Grundsätzen beurteilt. So ist hier das Erlebnis an keine geschulte Erfahrung gebunden. Andererseits befindet sich die Jugend in einem Alter, in dem sie an sich selbst formt und um eine feste Grundanschauung ringt. Eine zum unmittelbaren Leben beziehungslose und nach eigenen Gesetzen geformte Musik wird ihr zunächst ein unerschlossenes Reich sein, in das sie sich einen Weg durch ununterbrochene Arbeit an sich selbst bahnen muß und das bei einer gewaltsamen Erschließung durch einen üblichen Konzertbetrieb den jugendlichen Keim einer Erlebniswerdung frühzeitig ersticken muß.

AKTIVE GESTALTUNG IN LIED UND SPIEL

Es gibt kein Gebiet unseres Kulturlebens, in das sich nicht Jugend in aktiver Selbstgestaltung hineinwagt. Dieser Drang zur Selbstbetätigung, der aus dem Urtrieb zum Spiel schlechthin erwächst, muß auch besonders in unserer Musikarbeit geweckt und gefördert werden. Jede Musikpflege muß von dem einfachsten und ursprünglichsten musikalischen Ausdruck des Menschen, vom Singen ausgehen. Hier findet die Jugend im politisch-sozialistischen Lied (z. B. »Junge Gefolgschaft«, neue Lieder der Hitler-Jugend, herausgegeben von *W. Stumme*) Ausdruck seiner kämpferischen Haltung, im alten Volkslied (z. B. Zupfgeigenhansl, herausgegeben von *Breuer*) aber Bekenntnis zu den natürlichen Lebensäußerungen einer stammesgebundenen Heimat. Soll dieses Singen nicht nur in einem rein äußerlichen »Radaubetrieb« hängenbleiben, so muß es überall durch Singwarte geleitet werden, die zugleich auch vom Singen her Spielgruppen zum Erarbeiten kleinerer Instrumentalformen führen.

SCHULUNG

In Schulungslagern müssen Musikwarte der Jugendgruppen fortlaufend ausgebildet werden. Den Anfang dazu machte die mit der Reichsjugendführung gemeinsam veranstaltete Tagung aller Gebietsmusikreferenten der Hitler-Jugend im Oktober 1934 in Kassel. Dadurch war zum erstenmal ein gegenseitiges Sichkennenlernen und eine gemeinsame Ausrichtung auf ein bestimmtes Ziel aller im Musikleben der Jugend Führenden erreicht. Die dabei gesammelten Erfahrungen werden es in Zukunft notwendig machen, daß die Musikwarte nicht nur durch Vorträge über Formen und Inhalte der Musik eingeführt werden, sondern es muß auch jedem die Möglichkeit geboten werden, sich das Handwerkliche für eine praktische Laienmusikarbeit anzueignen. Diese Schulungsarbeit muß in kleineren Einheiten geleistet werden und wird z. B. für den Gau Halle-Merseburg bereits in regelmäßigen Wochenendlagern durchgeführt. Da Volksmusik nicht ein von den übrigen Formen einer Lebensäußerung unseres Volkes isoliertes Gebiet sein darf, wird eine Schulung sie auch in ständige Berührung mit dem Laienspiel, der Sprechkunst, der Dichtung und der Werkarbeit bringen.

OFFENE SINGSTUNDE

Um das Volkslied Gemeingut des ganzen Volkes werden zu lassen und damit ein Bollwerk gegen das Kitschlied in jeder Form zu schaffen, werden regelmäßig Offene Singstunden von der Jugend durchgeführt (z. B. in den Gauen Kurmark und Halle-Merseburg). Damit ist die Möglichkeit gegeben, auch ländliche Bezirke, die die ständigen Theater- und Konzertdarbietungen nicht kennen, zu erfassen und ihnen eine Volkskunst wieder zurückzugeben, die einstmals von ihnen ausging.

LITERATURAUSWAHL

Ein Laienmusikkatalog, der eine Auswahl und ein Programm zugleich bildet, liegt bereits vor und wird den Ortsverbänden zugänglich gemacht. Eine fortlaufende Reihe von Liederblättern gibt die Möglichkeit, für die Singarbeit jederzeit neues und altes Liedgut auswerten zu können. Um die Arbeit jugendlicher Spielgruppen innerhalb der Hausmusik oder im Spiel bei Fest und Feier zu fördern und zu vertiefen, kann ihnen eine Auswahl der notwendigsten Volksmusikausgaben und -werke zur Verfügung gestellt werden.

SCHÖPFERISCHE JUGEND

Um das vorhandene Musiziergut durch neue aus dem Geiste unserer Zeit heraus geschaffene Werke zu erweitern, werden schöpferische Kräfte, die in der Jugend und

für die Jugend schaffen, gesammelt und gefördert. Sie werden von den praktischen Möglichkeiten einer Laienmusik ausgehen oder darüber hinaus auch Formen schaffen, in denen sie Wesensinhalte der Jugend gestalten, die aber nur von berufenen Händen dargeboten wcsden können.

MUSIK FÜR DIE JUGEND

Darüber hinaus muß der Jugend, die einen Ausgleich des aktiven Tuns durch ein passives Hören sucht und die einen Weg in anspruchsvollere und eigengesetzliche Tonschöpfungen finden will, die Möglichkeit gegeben werden, in Konzerten die Werke unserer großen deutschen Meister in künstlerisch hochwertiger Form geboten zu bekommen. Diese Darbietungen werden sich stets an das geistige Fassungsvermögen der jugendlichen Zuhörer halten und zunächst von einfachen und kleinen Formen (Tänze, Märsche usw.) ausgehen. Um die Konzertform aufzulockern und sie im Sinne der Jugend mit neuem Leben zu erfüllen, müssen neue Wege der Vermittlung geistiger Werte gegangen werden. Dies kann dadurch geschehen, daß Sing- und Spielgruppen der Jugend, gemeinsam gesungene Volkslieder oder bild- und bewegungsmäßige Formen in das Programm organisch eingebaut werden. Als Beispiel mögen zwei Veranstaltungen des Gaues Berlin der Jugendgruppe gelten. 1. Ein Fanfarenabend mit Reichswehr und Jungvolk, der einen geschichtlichen Überblick über die Fanfarenmusik (alte Heroldsrufe, Turmmusik, Kavalleriesignale und Reichswehrmärsche) bringt, darüber hinaus aber durch verbindenden dichterischen Text die Form auflockert und durch gemeinsam gesungene Lieder alle am musikalischen Geschehen teilhaben läßt. 2. Ein fröhlicher Bach-Abend anläßlich der 350. Wiederkehr des Geburtstages des Meisters. Neben fröhlichen Suitensätzen wird z. B. die volkstümliche Kaffeekantate bewegungsmäßig in Richtung des Laienspiels aufgelockert und wird dadurch für den jugendlichen Hörer ein unmittelbar verständliches Geschehen.

OPER

Die Oper, die heute gerade für die Jugend ein Problem bedeutet, bedarf bei ihrer Übernahme einer besonders kritischen Auslese. Die Jugend, nur um ihr etwas zu bieten, sofort in eine schon für die Erwachsenen schwerverständliche Oper (etwa Wagners »Tristan und Isolde« usw.) zu führen, heißt oft mehr Schaden anrichten als der Sache wirklich dienen. Wenn irgendwie möglich, muß, um die Jugend überhaupt erst zum Verständnis einer ins Musikalische gehobenen Sprache zu führen, der Ausgang von den Werken genommen werden, die einmal durch das gesprochene Wort und dann durch die Spielfreudigkeit der Handlung ein Verstehen ermöglichen. Der Weg wird also vom Singspiel über die komische Oper, Volksoper zum Musikdrama führen. Eine vorhergehende Einführung in lebendiger Form ist in allen Fällen anzuraten. Die Operetten sind nur, soweit in ihnen ein sinniger Humor in der Handlung und eine gesunde Volksmelodik in der Musik lebt, darzubieten. Damit sagen wir endgültig der aus der Revue geborenen und für einen seichten Amüsierbetrieb geschaffenen Operette des vergangenen Jahrzehnts den Kampf an. Andererseits können auch vor der Jugend keine Opern dargeboten werden, die in musikalischen Dingen hochwertig, aber im tieferen Sinn der Handlung und der Gestaltung eine dekadente und krankhafte Linie aufzeigen. Eine Auslese aus dem reichen Opernschaffen unserer deutschen Komponisten wird den verantwortlichen Jugendleitern in Form eines Kataloges Grenzen und Möglichkeiten weisen.

Große Aufgaben stehen vor uns. Sie müssen für die Jugend von jungen geschulten Kräften in klarer Zielsetzung und vollem Verantwortungsbewußtsein angepackt werden und können nur durch eine mit zähem Willen durchgeführte Erziehungsarbeit dem Ziele nähergebracht werden.

Helmut Majewski

* MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS *

DIE MEISTERKONZERTE

Im neunten Meisterkonzert des deutschen Rundfunks spielte *Gustav Havemann* mit dem Berliner Funkorchester unter Leitung *Otto Frickhoeffers* das Violinkonzert in D-dur von Beethoven und erreichte in dieser Zusammenwirkung einen künstlerisch repräsentativen Erfolg. Nach einer Pause von fünf Wochen wurde dann im neuen Jahr die Sendereihe mit dem zehnten Meisterkonzert fortgeführt, bei dem *Walter Gieseking* und das Münchener Funkorchester unter Leitung *Hans A. Winters* mit dem Klavierkonzert in a-moll von Robert Schumann betreut waren. Gieseking brachte den romantischen Gehalt des Werkes überzeugungsvoll zum Ausdruck und hielt sich dabei in künstlerischer Unterordnung von persönlichen Eigenarten fern. Das Zusammenspiel war sehr gut gestaltet und zeigte bis ins einzelne eine einheitliche Auffassung in der Phrasierung und Temponahme, durch die die künstlerische Reife aller Ausführenden weitgehendst belegt wurde.

MUSIK UM DIE SAAR

Die vom Reichssender Hamburg am »Tag der Saar« urgesendete »*Saarkantate*« — Text von Alfred Thieme, Musik von *Hermann Erdlen* — gestaltete sich zu einer erfolgreichen künstlerischen Werbung für den deutschen Saargedanken. In ihr zeigt sich eine Kulturverbundenheit, die das, was uns gegenwärtig bewegt, künstlerisch erfaßt und verarbeitet. Die Gesamtanlage dieser Kantate setzt sich zusammen aus Solo-, Chor- und Volksgesang, der mehrmalig als Schlußgesang in das Volkslied »Deutsch ist die Saar« einmündet. Der Komponist hatte hier die Aufgabe, Kunstgesang und Volksgesang einheitlich zu verbinden, was ihm auch gelungen ist.

Der Saarkantate ging ein Konzert des Pfalzorchesters unter Leitung *Ernst Boehes* mit *Edwin Fischer* als Solisten voraus, das — wie die Namen bereits besagen können — ebenfalls auf hoher künstlerischer Basis stand. Die im Funkprogramm angegebene Bezeichnung als »Pfalz- und Saarorchester« ist sehr geeignet, die neuen Aufgaben dieser Orchestervereinigung als Grenzlandorchester zu unterstreichen.

Die Abstimmungstage brachten manche Programmänderungen wie ebenso Programmergänzungen, die in musikalischer Hinsicht von den Reichssendern Stuttgart und vor allem Frankfurt ausgeführt wurden. Zwei Konzerte hinterließen weiterhin einen nachhaltigen Eindruck: Einmal das Festkonzert des Frankfurter Senders nach dem Abstimmungsergebnis und dann die Aufführung der 5. Beethoven-Sinfonie, mit der der Reichssender Berlin die letzte »Stunde der Saar« ausklingen ließ.

Wir versprachen, auf das jüngst von Berlin unter dem Titel »Saarländische Komponisten« aufgeführte Violinkonzert von *Paul Coenen* zurückzukommen. Nach der vorliegenden Partitur ergibt sich für uns eine durchaus positive Einstellung, in der wir eine impulsive Frische, eine leichte Hand im Instrumentieren (die sich gern mit Tschaikowskijschen Schwung über allzu häufige Oktavsprünge hinwegsetzt) und eine ehrliche, d. h. eine in sich konsequente Bildung der Harmonik feststellen. Was wir dem Komponisten noch wünschen, ist eine mehr organische Melodienentwicklung, die nicht bei jedem kleinsten Motivansatz in die Oktavhöhe schnellt, — eine melodische Höhenführung, die an sich doch mit zu den wichtigsten Mitteln einer musikalischen Steigerung gehört und als solche eigentlich zu mehr sparsamer Anwendung verpflichtet. Denn selbst da, wo eine sich wiederholende Sprunghaftigkeit in der Melodik hier und da verschiedenartig instrumentiert wird, bleibt es eben eine nur verschiedenartig klingende (schattierte) Gleichartigkeit.

ALLGEMEINE PROGRAMMÜBERSCHAU

Die eben erwähnten Programmänderungen erschwerten die allgemeine Übersicht. Vorher war es die Festzeit der Weihnachts- und Neujahrstage, in der wir uns vom kritischen Hören als solchem etwas entbunden fühlten. Unabhängig davon war aber gerade in dieser Zeit ein lebhafter Musikbetrieb festzustellen, der sämtliche Musikformen umfaßte. In jedem Sendebezirk war z. B. die Musik der Humperdinckschen Märchenoper »*Hänsel und Gretel*« zu hören, in einer größeren Gruppensendung wurde die Christmette aus der Erzabtei Beuron übertragen, Köln und Hamburg brachten Bachsche Weihnachtsoratorien; am vielseitigsten waren endlich die Feiertagsdarbietungen des Leipziger Senders. Von den vor und nach dieser Festzeit liegenden Sendungen verdienen in erster Linie genannt zu werden: die Gastdirigentenspiele mit den Berliner Philharmonikern, die der Deutschlandsender in bestimmten Abständen veranstaltete. Hier

zeigt sich eine ausgezeichnete und für jeden Funkhörer erreichbare Gelegenheit, die besten deutschen Dirigenten an erster Stelle kennenzulernen. Erfreulicherweise wurden die Darbietungen auch in zwei Fällen von den Sendebezirken mitübernommen, in denen der Gastdirigent jeweils beheimatet war. Damit gesteht man auch dem engeren Kreis des betr. Dirigenten das Interesse daran zu, wie sich nun sein Dirigent in der Fremde bewährt. An sich bieten dabei diese Sendungen für den kritischen Beobachter — von Programmzusammenstellungen abgesehen — nichts Problematisches, weil für diese Reihe nur erstklassige Dirigenten bestimmt werden, und das mitwirkende Orchester der Berliner Philharmoniker auch seinerseits für erstklassige Leistungen bürgt. In dieser Reihe stellten sich *Hermann Abendroth*, *Carl Schuricht* und *Fritz Zaun* vor. Von diesen ist Fritz Zaun ein als Konzertdirigent im Rundfunk verhältnismäßig noch unbekannter Gast, und der kurze Abschnitt von einer zirka halbstündigen Übertragung läßt natürlich ein abschließendes Urteil über ihn nicht zu. — Eine sehr anregende Feierstunde widmete der Stuttgarter Reichssender dem verdienstvollen Geheimrat *Adolf Sandberger* (vgl. auch den Festaufsatz von Dr. L. K. Mayer im Dezemberheft der »MUSIK«) und stellte ihn als Komponisten vor. Wir lernten so ein prägnantes Beispiel kennen, wie eine charaktervolle Persönlichkeit nicht nur Wissenschaft treiben, sondern auch zugleich schöpferische Musik gestalten kann. Liegt an sich hierbei die Gefahr nahe, daß ein Wissenschaftler sehr leicht zum historischen Komponieren kommt, so darf man von Sandberger behaupten, daß er keineswegs seine Einfälle aus dem großen Musikarchiv genommen hat, sondern mit dem gleichen Stilgefühl, mit dem er historisch gewordene Zeiten erkannt und durchforscht hat, auch das kompositorische Ich in der Sprache seiner eigenen Generation gestaltet hat. Daß wir den Komponisten Sandberger erst heute kennenlernten, in einer Zeit, wo unsere Musiksorgen und Musikaufgaben wieder anders geworden, ist deshalb unerheblich, weil eine gute Musik stets unabhängig von Raum und Zeit den Stempel der abgeschlossenen Persönlichkeit mit sich führt. — Von den Neuaufführungen möchten wir die erste Funksendung des Cellokonzertes von *Pizzetti* durch das Frankfurter Funkorchester unter *Rosbaud* mit *Enrico Mainardi* als Solisten erwähnen. Dieses — in Berlin uraufgeführte — Cellokonzert machte auf uns, wenn wir von einigen originellen rhythmischen Wendungen absehen, den Eindruck einer musikalischen Zerrissenheit, die durch die Vielseitigkeit der musikalischen Mittel hervorgerufen wird; hinzu kommt dann noch, daß das Konzert mitunter da sehr gequält klingt, wo der Komponist sich allzu oft in den allerhöchsten Cellolagen bewegt.

Aus der Fülle wertvoller Operndarbietungen seien die Breslauer Aufführung von *Pergolesis* »Die Magd als Herrin« (mit einer etwas sehr stilisierten Textbearbeitung) und die *Figaro*-Übertragung aus der Dresdener Staatsoper besonders hervorgehoben. Vom Reichssender Hamburg läßt sich im Augenblick nur soviel Positives sagen, daß er eine an sich längst fällige musikalische Umgruppierung vornimmt. Eine sehr gute Zusammenstellung brachte die Leipziger Reichssendung »Heitere Tonkunst« mit »launigen« Werken von Mozart, Beethoven, Hugo Wolf und W. von Baußnern. Daß gerade von dieser Seite her der klassischen Musik neue Funkfreunde zugeführt werden können, braucht nicht weiter bewiesen zu werden und lag übrigens auch einer anderen Leipziger Sendung zugrunde mit dem Titel:

OPUS UND ADAGIO

Hier galt es nämlich das Vorurteil für sogenannte leichte und gegen sogenannte schwere Musik wegzuräumen, das — wie der Deutschlandsender in einer Sendereihe gezeigt — oft nur mit äußeren Fachbezeichnungen und »schwer«-klingenden Komponistennamen zusammenhängt. In dieser Sendung wurde nun ein beliebtes Stück von Lincke oder Suppé vorgetragen und unter der ihm zukommenden Bezeichnung »Allegro, Allegretto« usf. vorher angezeigt. Es war dann sehr typisch und zugleich im gewissen Sinne aufklärend, wie danach die den Hörerkreis darstellende Sprecherrolle einwarf: »Das sei doch kein Allegretto, sondern sei doch von Lincke bzw. Suppé.« Ebenso wurde auch mit den Komponistennamen verfahren und den Hörern bewiesen, daß es ein Widerspruch ist, etwa Werke von Schubert zu bevorzugen und trotzdem ein Vorurteil gegen den Namen des Komponisten zu tragen.

Wir müssen nun aber weiter fragen, ob denn die Schuld an solchen Vorurteilen beim Hörer allein liegt oder ob nicht auch einige Funkleiter solche Vorurteile dadurch unterstützen, wenn sie, wie wir in unserer letzten Bespre-

chung darlegten systematisch von 20 bis 23 Uhr Tanzmusik senden, um dann von 23 Uhr bis Mitternacht ernste Musik zu bringen, die bei dieser Anordnung nur als

MUSIK FÜR DIE ANTENNE

anzusprechen ist. Wir setzen damit die im letzten Heft unter diesem Titel angeschnittene Frage fort und wissen, daß eine solche Programmaufteilung zumeist damit begründet wird: man müsse eine leichte Hand in der Programmzusammenstellung zeigen, um einen möglichst breiten Anhängerkreis zu gewinnen. »Denn jeder Hörer habe ein Recht auf den Rundfunk.« Gewiß, jeder Hörer hat ein Recht auf den Rundfunk, aber nicht auf jede Sendung; denn es wird von niemandem erwartet, daß er etwa von früh bis abends den Lautsprecher durchgehend anstellt. Jeder Hörer hat ein Recht auf grundsätzliche Berücksichtigung seiner Geschmacksrichtung im Funkprogramm, aber keineswegs auf eine Berücksichtigung seiner Geschmacksrichtung in jeder Sendung. Oder wir kommen zu der Neutralisierung, in der man eben Varieté- und Sinfoniemusik im kunterbunten Durcheinander vermischt. Ernste Musik und heitere Musik sind gleichwertige Ausdrucksformen gleichwertiger Lebensstimmungen. Gleichwertig heißt dabei nicht, daß man die heiteren und ernsten Lebensepisoden zusammenwürfelt, sondern daß man in dem natürlichen und organischen Verlauf ihrer Aufeinanderfolge die Gleichwertigkeit ihres Gegebenseins anerkennt. Auf dieser Gleichwertigkeit beruht auch der Programmanspruch ernsterer und heiterer Musik, dessen Vorrang nur durch die Qualität des jeweiligen ernsten oder heiteren Stückes in erster Linie entschieden werden kann. Auf dieser Qualität baut sich überhaupt das funkische Programmprinzip auf. Denn gerade weil der Funkhörerkreis so vielseitig und beinahe unergründlich ist, so kann der einzelne Sender die Hörerwünsche nur darin erfassen, daß er bei einer gleichwertigen Beschmacksrichtungen stets die Qualität des einzelnen Werkes und die Qualität seiner Aufführung streng betont. Ist diese Qualität gesichert, dann kann ruhig ein einzelner Hörer, wenn ihm diese oder jene Ausdrucksform nicht liegt, abschalten. Solche Fälle wird der Rundfunk nie vermeiden können. Wenn wir nun gegen eine solche Nachtmusik Front machen, die der Tanz- und leichten Potpourrimusik im Abendprogramm weichen mußte, so meinen wir also nicht die Nachtsendungen, die etwa der Frankfurter Sender nachts bringt, die nämlich u. a. auch dem Ausland gegenüber einen repräsentativen Charakter mitverfolgen und gerade um Mitternacht die größte Reichweite erhalten. Um nun aber im anderen Falle eine positive Lösung zu stiften und jedem Hörer und seiner Geschmacksrichtungen einen angemessenen Spielraum zu gönnen, so möchten wir immer wieder darauf hinweisen, daß es gut wäre, wenn sich die einzelnen Sender über bestimmte Tage der heiteren resp. ernsteren Darbietungen, der Hörspiele und der Musiksendungen verständigen würden. (Bisher war es nämlich öfters so, daß an einem Abend fast alle Sender Konzertmusik, am anderen Abend alle Tanzmusik usf. bringen.) Findet dann der Hörer im eigenen Sendebezirk seine Wünsche nicht erfüllt, dann hat er einen Ersatz im andersgearteten Programm des Nachbarbezirks. Auf diese Weise kann man den Hörer auch weitgehendst am Funkprogramm aktivieren und dazu anregen, daß er immer mehr soweit kommt, sein Funkprogramm selbst zusammenzustellen. Die Hauptaufgabe einer Funkzeitschrift liegt ja in diesem Sinne auch darin, dem Hörer die verschiedensten Programmmöglichkeiten vorzustellen, und die gleichzeitige Aufgabe der zu jeder Funkzeitschrift gehörenden Funkkritik ist dann die, den Hörerkreis zur geistigen Verarbeitung des Gebotenen entsprechend anzuregen.

ZUSAMMENKLANG DER KÜNSTE

Es gibt im Funkprogramm oftmals Programmnennungen, die im Vergleich zu dem, was sie besagen, einen allzu bescheidenen Platz einnehmen und leicht übersehen werden können. Dies müssen wir leider auch von dem hervorragenden Vortrag über den »Zusammenklang der Künste« behaupten, den Geheimrat *Karl Voßler*-München am Freitag, dem 28. Dezember, über den Reichssender München hielt. Die von ihm vorgetragenen Erkenntnisse haben einen grundsätzlichen Wert für alle Kunstformen, und so sei es uns gestattet, ihren Sinn auch für das Funkmusikalische auszuwerten. Denn auch in der Tonkunst kommt es auf die kulturelle Bindung und Wertung, auf das »Sprechende« an, das wir in der Musik zwischen den Tönen zu erkennen haben. Dieses »Sprechende« muß unmittelbar wirken und darf niemals durch gleichnisarme Parallelen herabgedrückt werden. (Dieses »Sprechende« wird nämlich da durch eine sinnlose Parallele veräußerlicht, wo man das

»Allegro vivace« in einer tragischen Sinfonie so äußerlich und schlecht übersetzte, um es als »Vivace« im Varietèprogramm unterzubringen.) Voßler wandte dann u. a. seine Aufmerksamkeit dem Zusammenhang der Künste zu, wie wir ihn bei der Oper in der genialen Zusammenarbeit von Wort, Ton und Bühnenbild haben. »Man nehme (streiche) einen Teil davon weg« und die künstlerische Einheit und der künstlerisch zwingende Beweis für ihre Einheit fallen auseinander. Mahnt nicht dieser Sinn zur endlichen Klärung und klarbewußten Arbeit am Problem der »Funkoper«? — Ein weiteres Eingehen auf diesen Vortrag käme in diesem Augenblick, wo wir leider die Voßlerschen Formulierungen nicht selbst zur Hand haben, einer Abschwächung gleich. Wir hoffen sie aber demnächst in einem anderen Zusammenhang unmittelbar heranziehen zu können. Denn im Grunde genommen entsprechen sie dem Willen der meisten oder vielmehr fast aller deutschen Sender. Wir erinnern etwa nur an die vorzügliche Berliner Nachtsendung vom 18. Januar mit dem Thema: Vom Schicksal des deutschen Geistes — Napoleon I. und das 19. Jahrhundert, Verfasser Hans E. Friedrich. Es ist dabei hier nicht unsere Aufgabe, auf den literarischen Inhalt einzugehen, aber darauf hinzuweisen, daß in der verbindenden Zusammenstellung von gesprochenem Wort und von Beethovenscher Musik der gemeinsame Nenner des »Sprechenden« getroffen wurde, ohne daß hier der »Zusammenklang der Künste« auch nur im geringsten zu einem illustrierenden Kommentarverhältnis wurde. Den gleichen Gedanken begrüßen wir auch in der neuen »Festlichen Reihe« des Deutschlandsenders, die dieser mit dem ersten Abend: »*Deutsche Seele — deutsches Land*« eröffnete und darin eine glückliche funkische Form vorstellt, die sich in der eben dargelegten sinnvollen Art auf wertvolle musikalische und literarische Beiträge stützt. Hierin liegt u. E. überhaupt das funkische Formprinzip oder konkret gesprochen: Der Rundfunk braucht die Musik nicht nur um der Musik willen, sondern auch mitunter oft zur funkischen Formauflockerung und zur szenischen Hörgestaltung. Der Rundfunk ist damit im besonderen Maße auf wenige akustische Mittel und somit im einzelnen auf die doppelte Funktion der Musik angewiesen. Diese Abhängigkeit kann sich nach zwei entgegengesetzten Seiten hin auswirken: Entweder sie wird rein äußerlich, d. h. in kommentarähnlichen »Parallelen« aufgefaßt und ausgeübt und wirkt dann wie eine zur Tugend gemachte Not. Oder sie wird organisch aufgefaßt, — organisch in einem Sinn, wonach man das »Sprechende« der einzelnen Kunstformen organisch erfaßt und in einer organisch bedingten Zusammenfassung den gleichen »Sprachgehalt« in den Vordergrund rückt. Denn dann wird diese gemeinsame »Sprache«, diese mannigfache Einheit verschiedener Kunstformen zu einem stets neuen, schöpferischen Kunstakt.

Kurt Herbst

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Der 2. Klavierabend *Giesekings* wird denen in der Erinnerung haften, die diesen Künstler lieben. Er spielte die Brahms-Sonate op. 5, jäh zu sinfonischen Gipfeln stürmend (die Tempi sind bei Gieseking gern ungewöhnlich), die Kantilenen merkwürdig rein, keusch, männlich, unsinnlich in der Farbe. In Chopins op. 28 gab es für diesen hochintelligenten Spieler einige wunderbare Dinge (z. B. eine bestimmte Stelle im »Regenprélude«). Er setzte sich für Julius Weismanns »Sommerland« ein, das gefiel. Alfredo Casellas zwei Ricercari über B-A-C-H (komp. 1932), das Presto in B-dur von Francis Poulenc (komp. 1934), Albert Moeschingers Toccata (komp. 1933) wenig nachhaltig, auch Busonis »Sonatina in diem nativitatis« und »Sonatina, ad usum infantis« kein Höhepunkt. Dieser stellte sich zum Schluß mit Debussy ein: »Pagodes«, »Reflets dans l'eau«, »Poissons d'or«. Hier zeigt Gieseking, daß Debussys Impressionismus doch nicht bloß Atelierkunst ist, sondern auch Naturbeobachtung. Hier spielt Gieseking das Licht, die Wellen, die Atmosphäre usw., in der impressionistischen »orchestration pianistique« ist er unerreicht. Auch aus diesem Grunde befindet sich der Künstler Gieseking mit dem Impres-

sionismus in so enger Berührung, weil in seinem Wesen das Improvisatorische vorherrscht. (Er »improvisiert« sogar einen Scarlatti oder Bach; aber das war am vorausgegangenen ersten Abend.) — Bei *Lamond*, der wieder ein fester Begriff im Konzertleben geworden ist, wird man konstatieren, daß sich seine Klavierkunst seit zwanzig oder dreißig Jahren kaum veränderte. (Ein Lob, wenn man an die Zertrümmerung des Pianistischen bei d'Albert in seinem letzten Lebensjahrzehnt zurückdenkt, der nur noch die Ruinen eines einstigen genialen Könnens zeigte.) Die Untreue gegenüber dem Notenbild war immer Lamonds ureigenster Stil, und so ist es noch heute. (Die Berühmtheit seiner Beethoven-Interpretation vor dem Kriege hatte Lamond geradezu seinen »poetisch-romantischen« Notendehnungen und -verkürzungen zu danken.) Im übrigen hatte der Künstler an seinem diesmaligen dritten Abend — im Rahmen der sieben historischen Konzerte — wieder die *Mendelssohn*-Frage aufgerollt. Beantworten wir sie dahin — einmal von jeglicher weltanschaulichen Grundsätzlichkeit abgesehen —, daß die mittlere und Spätperiode Mendelssohns mit ihrer nüchternen Wärme, matten Klassik nicht mehr haltbar ist und daß einzig der Funke einer Pubertätsbegabung in einigen Frühwerken noch glüht. An den von Lamond gebotenen Mendelssohn-Werken (darunter »Lieder ohne Worte«, Präludium und Fuge, Scherzo Capriccioso, aber auch op. 5 und 7) konnte man diese Behauptung exemplifizieren. Denen, die nicht bebelehrbar sind, ist anzuraten, sich in Schumann zu vertiefen. Das Verblassende in der Schumannschen Musik kommt regelmäßig auf das Mendelssohnsche Konto, aber diese Teile seines Werkes werden durch die »florestanisch-nordischen« Genieblitze mit zur Höhe gerissen. — Der »einzige Abend« des jungen Meistercellisten *Pierre Fournier* aus Paris bedeutete in mehrfacher Hinsicht ein Vergnügen. Untadelig die Technik, bezwingend seine geistige Auffassung. Der seriöse Teil seines Programms ein Kompliment vor der deutschen Kulturleistung. Solche Abende sind für die Völkerbefriedung eine Brücke. Aus den selten gehörten Bachschen Suiten für Violoncellosolo die in D-dur. Von Weber eine Sonatine in A. Frühromantik, ganz anders als die Wagnersche (auf diesen Unterschied hat man bis heute noch nicht richtig hingewiesen). Endlich noch *Louis Graveure* mit *Michael Raucheisen*. Schubert und Wesendonk-Lieder. Der Tenorbariton Graveure ist ein stimmliches Phänomen. Sein Vortrag zeigt Reife und Schönheit und eine bemerkenswerte Beherrschung des Belcanto.

Alfred Burgartz

Orchesterkonzerte: Ein tiefstgreifendes Erlebnis stand im Zeichen der NS-Kulturgemeinde. Gen.-Mus.-Dir. *Peter Raabe* begann in der Philharmonie mit dem Oberonvorspiel. *Elly Ney* gestaltete Beethovens Es-dur-Konzert mit jener Vertiefung, die werktreu und technisch überlegen ist. Gewaltig und gebändigt gab Raabe das klangmächtige Riesenmaß von Bruckners »Siebenter«. Ein andrer Abend gelang dank der Musikalität des jungen *Hans Schwieger*. Auftakt-Ouvertüre zum »Cid« von Cornelius: heldisch strahlende Lyrik. Gipfel: Tschaikowskijs V., die keinen Wunsch unerfüllt ließ. *Kleiber*, stärker verhalten als sonst, weniger wirkungsbedacht, setzte sich ein für César Francks d-moll-Sinfonie und für ein nicht sehr erhebliches Cello-Konzert von Pizzetti, das *Enrico Mainardi* spielte. Pate stand Respighi (»Pini di Roma«). — *José Balay* brachte in einem Hochschulkonzert *Paul Zschorlichs* Rosegger-Sinfonie, ein Werk, das in reichen Orchesterfarben und meisterhaftem Satz Roseggers innerer Welt im Bekenntnis nahekommt. Die Gemütswerte dieser Musik lösten einen ehrlichen Erfolg aus. *Hans von Benda* brachte mit seinem solistisch durchgeschulten Kammerorchester eine vorbildliche Folge zu Gehör: Glucks Ballettmusik zu »Don Juan«, Bachs Violinkonzert a-moll, das trotz der Fingerfertigkeit *Leo Petronis* niedergehetzt wurde. Dagegen geriet Mozarts Klavierkonzert B-dur (K-V. 595) zum besten; *Kurt Lichdi* hat in der Tongebung, gerade für Mozart, im letzten Jahr viel an gesicherter Kultur gewonnen. Haydns D-dur-Sinfonie 73 »*La chasse*« löste ehrlichen Jubel aus.

Das *Fehse-Quartett* spielte Mozart und Schubert (a-moll) und *Ludwig Wüllner* erzählte zwischendurch Märchen für jung und alt. — *Gesang: Maria von Maximovitsch*, eine große Hoffnung. Die Stimme schön im Verhaltenen. Aber schöner, daß jedes Lied aus einem kunstvollen Guß ersteht. Das offenbarte sich am sichersten bei Rachmaninoff und Gretschaninoff, am schwächsten bei Wolf. *Günther Baum*-Dresden rechtfertigte in der »Stunde der Musik« seinen Ruf als stimmschöner Liedgestalter. Möglich, der Ausdruck war diesmal weniger gelöst als sonst — aber eine der stärksten Sängerbegabungen ist Baum fraglos. *Ru-*

dolf Watzke vertiefte sich in Wolfs Michelangelo-Gesänge. *Rudolf Schulz*, der kürzlich bei Havemann Tschaikowskijs Violinkonzert D-dur schön durchgestaltet hatte, bewies mit Paganinis virtuos bewältigter Konzertmusik, daß unsere Beziehungen zum Komponisten Paganini kühl geworden sind.

Klavier: Zu nennen *Romonald Witkarski*, der Schubert, Beethoven und Chopin wählte. Glanzvolle Technik, eine Temponahme, die vor dem Beethovenadagio nicht halt macht (op. 57), ein willensmächtiges Forte, das die Hörer mitriß. Ein noch unausgeglichenes Spieltemperament: *Arno Erfurth*, der Beethoven durch Übermaß aufgliederte, Schubert und Bach dagegen durch Maßhalten gerecht wurde. — *Carl Stampe:* eine starke musikantische Begabung, die sich trotz widriger Schicksale spät noch durchsetzt. Eigenwillige Technik; ein Vortrag, der Mozart und Beethoven besonders verschworen ist. Starkes Formengefühl für Chopin. Die Orgelkunst *Traute Wagners* (Schleifladenorgel) bestätigte sich in einer Folge von Buxtehude, Bach und Rosenmüller (die herrlich tiefen Lamentationes). Eine stilerfüllende Registrierung, eine Hingabe an das Werk, die aus dem Erlebnis gestaltet. *Eva Roloff:* eine sehr gediegene Violinistin; *Hanna Richtsmeier:* eine Sopranistin von schönen, doch nicht völlig durchgebildeten Mitteln. Das Ganze ein Gewinn.

»Berliner Abend um 1800«: eine Veranstaltung des *Reichling*-Chores. Die Singakademie Zelters gab den stilreinen Rahmen. Motetten von Joseph und Michael Haydn, Telemanns »Wachet auf«. Ein Variationswerk von Fasch, von *Lili Kroeber-Asche* auf einem alten Tafelklavier sehr glücklich erneuert. Ein Goethe-Chor von Zelter; Kanons von Mozart und Beethoven, reinstes Barock an tollem Humor; Mozart als Melodiendichter auch hier noch groß. In Beethovens Elegie (op. 118), vokale Vorstufe der letzten Quartette, gipfelte die Leistung des höchstkultivierten Chores.

Hans Jenkner

BRESLAU: Im Christmonat brachte *Franz von Hoeßlin* die Pfitzner-Kantate: *»Von deutscher Seele«* heraus. Die Aufführung gab Anlaß zu einem Rückblick auf die Pflege Pfitznerscher Musik in Breslau. In Walter Abendroths Pfitzner-Biographie wird Breslau als Aufführungsort nur ein einziges Mal so nebenher erwähnt. Im Reiche könnte die Auffassung Platz greifen, daß Schlesiens Hauptstadt an dem Schaffen des großen deutschen Meisters achtlos vorübergegangen sei. Tatsächlich sind verschiedene Werke Pfitzners in Breslau noch nicht erklungen. Das dürfte aber in einer ganzen Reihe von Musikstädten ebenso sein. Von einer Gleichgültigkeit oder gar Ablehnung der Pfitznerschen Musik durch die in Breslau tätige Künstlerschaft oder das Publikum ist aber keine Rede. »Der arme Heinrich« wurde vor mehr als zwei Jahrzehnten — allerdings sehr schlecht — hier gegeben. »Palestrina« dagegen erfuhr seinerzeit eine so eindrucksvolle Wiedergabe, daß die Legende fast alljährlich auf dem Spielplan erscheint. Für das Quintett op. 23 ist *Dohrn* durch beharrliche Wiederholungen der Aufführung so lange eingetreten, bis sich die anfängliche Zurückhaltung des Publikums in begeisterte Zustimmung umwandelte.

Pfitzner-Lieder sind in Breslau sehr viel gesungen worden, nicht nur die volkstümlichen (Gretel, Sonst), sondern gerade die nicht so leicht eingänglichen. Durch *Helene* und *Paul Plüddemann* erfuhren die Ricarda Huch-Lieder, die bei ihrer Erstaufführung in Berlin einen glatten Mißerfolg hatten, eine Wiedergabe, die tiefstes Einfühlen in die Musik des Meisters verrieten. Die Kantate wurde auch diesmal chorisch und orchestral mit völliger Werktreue und mit ergreifender Innerlichkeit wiedergegeben. Gesanglich und in bezug auf Stilerfassung waren die Sopranistin *Käte Heidersbach* und der Tenor *Heinz Marten* hervorragend.

In einem Volkssinfoniekonzert führte *Hermann Behr* zwei Stücke für Streichorchester von *C. Ehrenberg* auf. Sie sind »Frieden« und »Perpetuum mobile« benannt. Wie man heut noch solche Süßlichkeiten und Spielereien komponieren kann, bleibt unverständlich. Behr versteht es sonst sehr gut, Programme für Volkskonzerte aufzustellen, seine Dirigierkunst wirkt fortreißend, seine Künstlernatur ist im allgemeinen dem Heroischen zugewandt; wer mag schuld sein an diesem naivlyrischen Zwischenspiel?

Rudolf Bilke

DRESDEN: Rückgrat des Konzertlebens seit langem: die Konzerte der *Staatskapelle* im Opernhaus. Generalmusikdirektor Dr. *Karl Böhm* nimmt die Tradition in altem Glanz wieder auf. Seiner Vielseitigkeit, Arbeitskraft und Arbeitsfreude in der Oper stellt er die als Konzertdirigent gegenüber. Ein Querschnitt durch die ersten sechs Konzerte ist ein Kompendium der deutschen Musik-

geschichte bis Richard Strauß. Nur mit dem Präludium von *Othmar Schoeck*, einem feierlichen, wenn auch etwas matten Werk des Schweizers, wurde die Grenze (zeitlich und örtlich) überschritten. Böhm läßt es nicht bei den alten Bekannten aus dem Konzertsaal bewenden. So macht er von Strauß den »Zarathustra« (in einer klar gegliederten, musikantisch belebten Wiedergabe), so setzt er sich vor allem für Bruckner ein. Das ist in Dresden noch notwendig, dieses Sicheinsetzen für Bruckner. Man kann da merkwürdige Dinge lesen . . . Böhm wird Dresden für Bruckner erobern, denn er weiß ihn zu gliedern, zu spannen, zu raffen, zu schichten, wie es sein muß. Dazu das herrliche Spiel der *Staatskapelle*, unvergleichlich im Streicherglanz, in der Bläserwärme. Orchester und Dirigent eins geworden. Die Musiker hängen an Böhm, wie ihn das Publikum verehrt. So konnten ihn große auswärtige Angebote nicht mehr verlocken.

Dresden hat das Glück, heute noch einen anderen, den Durchschnitt weit überragenden Kapellmeister sein eigen nennen zu können. Es ist *Paul van Kempen*, der jetzt die Dresdener *Philharmonie* leitet. Konzertorchester, von widrigen Schicksalen heimgesucht. Ständiger Dirigentenwechsel störte den ruhigen, steten Aufbau. Nun wird er von van Kempen geleistet. Mit fanatischer Intensität hat er sich in die Arbeit gestürzt. Hat in kurzer Zeit das Orchester zu einem Instrument von größter Biegsamkeit, Zuverlässigkeit, Schönheit gemacht. Hat das Publikum für die Konzerte der Philharmonie interessiert. Hat mit der Reihe »Beethoven für alle« Ernst gemacht mit nationalsozialistischer Kulturpolitik. Auch er gibt neben den Standardwerken der Vergangenheit Zeitgenössisches in vorsichtiger Dosierung: *Kempffs* interessantes Violinkonzert (von *Havemann* gespielt), Ravels farbiges »Alborado del Grazioso«. Für das Frühjahr plant van Kempen ein ganzes Musikfest mit neuer Musik. Komponisten wurden aufgerufen, Werke dazu einzuschicken.

Pflegestätte neuer vokaler Musik ist der unvergleichliche *Kreuzchor* unter *Mauersberger*, der sich aber auch der Bachschen Musik in vorbildlicher Weise annimmt, Heimstätte neuerer Instrumentalmusik der *Tonkünstlerverein*, der sie jeweils mit den köstlichsten Werken der klassischen Kammermusik umrahmt. Diese wird auch systematisch von den einheimischen Quartettvereinigungen, dem Dresdener Streichquartett, dem Dahmen-Quartett, dem Bärtich-Quartett, dem Liersch-Quartett, dem Striegler-Quartett, dem Steglich-Quartett gepflegt. — Aus dem Leben der Vereine sei das Jubiläum des *Lehrergesangvereins* erwähnt. An seiner Spitze steht jetzt Paul van Kempen, der beim Festkonzert den Beweis erbrachte, daß er auch ein tüchtiger Chorleiter ist. Männerchöre von Schubert, Max Reger, Bleyle und Otmar Gerster, dazu die gemischtchörige »Deutsche Singmesse« von Joseph Haas. *Karl Laux*

LEIPZIG: Das Gewandhaus feierte in seinem achten Anrechtskonzert die Erinnerung an den Tag, an dem vor 50 Jahren die Konzerte in das heutige schöne Haus übergesiedelt waren. Dieselben Klänge, die vor einem halben Jahrhundert als erste den Saal durchbrausten, leiteten auch diesen Gedenktag ein: Beethovens Ouvertüre »Die Weihe des Hauses«. Mozart (d-moll-Klavierkonzert, gespielt von *Eduard Erdmann*) und wiederum Beethoven mit der von *Abendroth* und seinem Orchester hinreißend wiedergegebenen »Eroica« gaben dem Abend ein besonderes festliches Gepräge. Die mit dem Gewandhaus von je eng verbundenen *Thomaner* sangen unter *Karl Straubes* Leitung einige selten zu hörende kirchliche Gesänge von Mozart, das Graduale »Sancta Maria«, das Offertorium »Pro festo Sancti Joannis« und schließlich das »Ave verum« mit bezwingender Reinheit und Keuschheit des jugendlichen Stimmklanges. Im Neujahrskonzert, das wie üblich mit einem Orgelvortrag (Reger: »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«, meisterlich vorgetragen von *Günther Ramin*) eröffnet wurde, zeigte sich *Georg Kulenkampff* mit Mozarts D-dur-Konzert als einer unserer stilistisch und geistig hervorragendsten Geiger. *Hermann Abendroth* enthüllte in Schuberts C-dur-Sinfonie alle Schönheiten dieser romantischen Klangwelt und gab dem neuen Jahre einen beglückenden musikalischen Auftakt.

Die Konzerte des Dezembers standen fast gänzlich im Zeichen des herannahenden Weihnachtsfestes. In der Thomaskirche brachte *Günther Ramin* wie alljährlich *Bachs Weihnachtsoratorium* zu nachdrücklicher Wirkung, *Friedrich Rabenschlag* in der Universitätskirche, die im Vorjahre an der gleichen Stelle zum ersten Male aufgeführte »Historia von der Geburt Jesu Christi« von *Heinrich Schütz*, sowie desselben Meisters mehrchöriges »Magnificat«, während sein zweites Weihnachtskonzert andere deutsche Meister (Bach,

Eccard, Haßler, Praetorius, Bodenschatz und andere mehr) berücksichtigte. In der Weihnachtsfeier des Landeskonservatoriums führte sich *Johann Nepomuk David* als neuer Chorleiter aufs glücklichste ein. Die dritte Kantorei des Institutes sang unter seiner Leitung altdeutsche Weihnachtslieder und brachte zum Schluß noch ein seltenes musikalisches Museumsstück zum Erklingen, das aus dem 12. Jahrhundert stammende Organum quadruplum für Chor und Orchester »*Sederunt principes*« von *Perotinus Magnus*.
Durch die Bemühungen der *NS-Kulturgemeinde* ist es gelungen, ein wertvolles Kulturdenkmal in *Störmthal* (unweit Leipzig) zu erhalten. Die einst von Sebastian Bach geweihte schöne *Hildebrand-Orgel* des kleinen Dorfkirchleins ist jetzt von der Firma *Eule*-Bautzen im Sinne ihres Schöpfers wiederhergestellt worden und wurde in einem feierlichen Weiheakt von *Günther Ramin* gespielt. Und wie damals vor 211 Jahren Bach mit seinen Thomanern nach Störmthal gekommen war, so war diesmal *Karl Straube* mit dem *Thomanerchor* erschienen, um die von Bach zur Weihe dieser Orgel geschriebene Kantate »*Höchst erwünschtes Freudenfest*« wiederum an der gleichen Stelle aufzuführen.

Wilhelm Jung

MÜNSTER i. W.: Mit dem Weggang *Georg Ludwig Jochums* nach Frankfurt am Main sah sich die Stadt Münster am Ende der Konzertperiode 1933/34 vor die Notwendigkeit einer Neubesetzung ihres Musikdirektorpostens gestellt. Ein Ausschreiben der Stadtleitung hatte die Angebote von etwa 200 Bewerbern zur Folge, von denen jedoch keines den Anforderungen genügte. Zu Gastkonzerten waren eingeladen *Willy Czernik* (Braunschweig) und Generalmusikdirektor *Eugen Papst* (Hamburg); Dr. *Wilhelm Buschkötter* (Köln) stellte sich in der Oper (Troubadour) vor. Wohl noch nie in Münster Gehörtes, was dirigentische Leistungen anbetrifft, bot erst Eugen Papst, der dann auch langfristig als musikalischer Oberleiter von Konzert und Theater für die westfälische Provinzialhauptstadt verpflichtet wurde. Beethovens c-moll-Sinfonie erfuhr unter seiner besonnenen Stabführung eine wahrhaft pompöse Gestaltung in den Ecksätzen, der in den Mittelsätzen eine ebensolche an Tiefe und Klarheit gegenüberstand. Daß Papst seinen Namen als Strauß-Dirigent zu recht führt, bewies die virtuose Aufführung des »Till Eulenspiegel«, dem das Meistersinger-Vorspiel in plastischer Wiedergabe folgte. Nach zwei Gastspielen Papsts in Barcelona (R.-Strauß-Fest) und München (Händel: Messias) erlebte man als ungewohnt festliches Ereignis das *Münsterer Musikfest 1934* (Cäcilienfest), das von zwei leidenschaftsgespannten und dabei absolut geklärt reifen Aufführungen der »Neunten Sinfonie« Beethovens umrahmt war und außerdem noch Haydns Sinfonie »Le midi« als Paradestück unbeschwerten Musizierens, Strauß' »Tod und Verklärung« in einer von unerhörtem Schwung getriebenen Deutung sowie Beethovens I. Sinfonie, die Altrhapsodie von Brahms (*Anni Bernards*) und zwei Mozart-Konzertarien (*Amalie Merz-Tunner*) in vollendeter Wiedergabe brachte. Selbstverständlich, daß das münstersche Stadtorchester unter Papsts Führung ständig im Aufstieg begriffen ist. Als eine verdienstliche Tat des neuen Dirigenten ist die Wiedereinführung der von Volbach begründeten *Jugend-Sinfoniekonzerte* (Corelli, Händel, Haydn) zu werten. Ein außerplanmäßiges Konzert dirigierte *Hans Pfitzner*, der seine cis-moll-Sinfonie, die d-moll-Sinfonie von Schumann und Webers Ouvertüre zu Euryanthe vorführte. Für den weiteren Verlauf des Konzertwinters plant die Stadt Münster weitere fünf Konzerte, in deren Programm als Neuheiten Werke von Klußmann und Unger auffallen. Außerdem sind Volkssinfoniekonzerte für die NS-Kulturgemeinde und Kammerorchesterkonzerte vorgesehen.

Gerhard Kaschner

PRAG: Wenn man die bisher vorliegenden Programme der Prager Konzertveranstaltungen nach wichtigen Werken des zeitgenössischen sudetendeutschen Schaffens durchforscht, so gewinnt man eine recht karge, aber wesentliche Ausbeute. Zunächst muß zweier Werke *Fidelio F. Finkes* gedacht werden, der stärksten Persönlichkeit, die das musikalische Sudetendeutschtum der mittleren Generation hervorgebracht hat. Im *deutschen Kammermusikverein* kam der Komponist mit einem Jugendwerk zu Worte, dem 1910/11 entstandenen dreisätzigen Klavierquintett, das, zum Teil an Reger und Vit. Novak geschult, bei allem echt romantischen Überschwang doch schon den Finkeschen Hang zu tief schürfender, fast grübelnder Geistigkeit zeigt. Die überlegene Logik, Klarheit und Männlichkeit der Formgestaltung, die schon das Jugendwerk kennzeichnen, prägen eine Arbeit

der Reifezeit, die aus dem Jahr 1933 stammende Suite für Orgel (Präludium — Intermezzo — Fuge) zu einem in jeder Hinsicht höchst persönlich gearteten Werk echter Ausdruckskunst, dessen polyphone Meisterschaft im vierstimmigen strengen Kanon des mittleren Satzes und in der abschließenden Doppelfuge gipfelt. — Das Quintett wurde vom »*Prager Quartett*«, das unter seinem früheren Namen »Zika«-Quartett auch in Deutschland nicht unbekannt ist und dem jetzt in Prof. *Schweyda* der beste sudetendeutsche Geiger als Primarius angehört, mit *Franz Langer* am Flügel meisterlich wiedergegeben; die Orgelsuite spielte *Josef Langer* (alle drei Professoren gehören dem Lehrkörper der Prager deutschen Musikakademie an) in einer »Geistlichen Abendmusik« in der Maltheserkirche. — Ein etwas einseitig orientiertes Interesse am sudetendeutschen Liedschaffen bekundet die »Prager deutsche Sendung«; im Laufe des letzten Jahres hatte man Gelegenheit, ältere und neue Werke von *Fid. Finke*, *Theodor Veidl*, *Kurt Seidl*, *Heinz Simbriger* und *Anton Aich* zu hören; Sinfonik wird leider nur ausnahmsweise gebracht, Kammermusik moderner Komponisten überhaupt nicht. — Von großen Orchesterkonzerten muß vor allem das der *Wiener Philharmoniker* unter *Toscanini* genannt werden, die uns namentlich mit der IV. Sinfonie von Brahms und mit dem »Fee Mab«-Scherzo von Berlioz unvergeßliche Eindrücke schenkten. — Die *Deutschen Philharmonischen Konzerte* haben sich bis jetzt auf Kompositionen der klassischen und romantischen Literatur beschränkt, viel mehr Ehrgeiz zeigt die Leitung der überdies zahlreicheren Abonnementskonzerte der *Tschechischen Philharmonie*, deren Programme auf in Prag selten gespielte Werke wie Brahms' III. Sinfonie und Regers »Romantische Suite« zurückgegriffen haben; an Erstaufführungen brachte dieser Zyklus u. a. eine Sinfonie für Streichorchester des altböhmischen Meisters *Georg Benda*. Ein Beethoven-Zyklus des Instituts umfaßt sämtliche Sinfonien und Konzerte des Meisters, auch der französischen Sinfonik widmen die Veranstaltungen der tschechischen Philharmonie einen breiten Raum. — Von französischen Gästen sei das artistisch blendende Pariser *Calvet-Quartett* genannt, das mit einem *Roussel* (Streichquartett op. 45) viel Beifall fand; Mitglieder einer ausgezeichneten tschechischen Vereinigung, des *Prager Bläserquintetts*, setzten sich mit *Franz Langer* am Flügel für das kostbare c-moll-Trio von G. Ph. Telemann ein. — Aus der langen Reihe der Solisten sei von Sängern die bedeutende sudetendeutsche Altistin *Gertrude Pitzinger* genannt, ferner *Lydia Kindermann* und die tschechischen Stars *Zdenka Zika* und *P. Ludikar*. Von Pianisten der wundervolle *Gieseking* und *Franz Wagner*. — Die unter *F. F. Finkes* Leitung stehende *Musikakademie* stellt nach wie vor ihre Schülerabende, deren Programme das Bemühen zeigen, mit selten gespielten Werken der musikalischen Weltliteratur zu interessieren, die aber auch das zeitgenössische Schaffen nicht vernachlässigen. *Friederike Schwarz*

SALZBURG: Das Orchesterkonzert-Abonnement, im Vorjahr ins Stocken geraten, ist auf eine neue Grundlage gestellt worden. Es wird von einem privaten Konzertbüro durchgeführt und bringt Dirigentengastspiele. Bisher waren neben dem heimischen Dirigenten *B. Paumgartner* der Schweizer *Max Sturzenegger* und die Frau Felix Weingartners, *Carmen Studer*, zu hören. Sturzenegger zeigt tüchtige Führerqualitäten. Er machte mit Moussorgskijs Tondichtung »Die Nacht auf dem kahlen Berge« bekannt. Carmen Studer gewinnt durch ihre natürliche, unaufdringliche Art der Stabführung und hält ohne irgendwelche aufdringliche Manieren das Orchester in guter Zucht. Paumgartner brachte zwei Neuheiten heraus, eine Idylle für Orchester von *Joseph Marx*, der zu dem pastoralen Vorwurf deutlich starke innere Beziehungen besitzt, und die unterhaltsame und witzige Abendmusik von *Rudolf Kattnigg*. *Margarita Mirimanowa* führte sich mit Liszts Klavierkonzert in A vorteilhaft ein. — Die beiden Kammermusikzyklen *(Theodor Müller* und *Karl Stumvoll)* mit ihrem jeweiligen Stammquartett *(Salzburger Quartett* und *Mozart-Quartett)*, zu denen jeweils andere Küntlers hinzukommen, pflegten neben klassischer Musik, wie Bach, Beethoven, Mozart, Schubert (Oktett, Streichquintett in C), Brahms (Horntrio) auch die Werke moderner Meister. So waren von Hans Pfitzner das Klaviertrio op. 8 und das Klavierquintett op. 23, von Max Reger das Flötentrio op. 77a, eine Violinsonate von Karl Szymanowsky und von dem Salzburger Komponisten Friedrich Frischenschlager Kammerlieder und eine Krippenmusik zu hören.

Anläßlich eines Jubiläums des Stadtmuseums

kam die vor wenigen Jahren daselbst entdeckte Jugendmesse *Carl Maria v. Webers* zur Wiederaufführung in der St. Peterskirche. Dem Gedenken des 1872 in Salzburg verstorbenen Wiener Hofkapellmeisters *Heinrich Esser* widmete die *Salzburger Liedertafel* ein Konzert und eine kleine Ausstellung, die unter anderem auch die Beziehungen Essers mit Richard Wagner durch mehrere Originalbriefe belegte. *Roland Tenschert*

OPER

BERLIN: Im *Deutschen Opernhaus* höchst erfolgreich »*Tristan und Isolde*«. Dirigent ist wiederum *Karl Böhm* aus Dresden (wie beim »Tannhäuser« zur Eröffnung der Spielzeit). Eine Gliederung, wie Böhm im 2. Akt sie vornimmt, hat man wohl selten gehört; sie hat vernunftmäßig viel für sich, dennoch melden sich starke Einwände. Böhm gab dem 2. »Tristan«-Akt sichtlich eine Dreiteilung. Die gesamte Musik bis zum »Duett« bedeutet ihm einen einzigen Anlauf in heißestem Atem, ein ganz großes stringendo. Die »Duett«-Szene auf der Bank wird langsamer Mittelsatz. Wenn dann Melot mit Marke kommt, erfolgt der Abgesang. Der Bühnenbeleuchter gliedert übrigens ähnlich: Hell—Dunkel—Hell. Mit Wagners Wünschen stimmt aber dieses stringendo nicht völlig überein. Seine Tempovorschriften variieren fortgesetzt das Zeitmaß: bald ein Schnellerwerden, bald ein Sichverlieren; die Tempomodifikationen sind für diesen 2. Akt wie überhaupt für den »Tristan« geradezu ein notwendiger Bestandteil. Auch im 1. Akt bis zum »Liebestrank« zeigte Böhm eine ungewöhnliche, packende Kurve. Die Wiedergabe des Vorspiels eine vollendete Linienklarheit, der Kulminationspunkt der Durchführung ohne brutalen Akzent, der Anfangsakkord mit seiner versteckten Tonalitätsbeziehung in der Leuchtfarbe erstaunlich zurückgedämmt. — Das Bühnenbild brachte wieder das »Schiff« mit allen seinen Zutaten zur Geltung, wie dies Wagner bei seiner ersten Münchner »Tristan«-Inszenierung (auf die auch Siegfried später immer wieder verwies) gutgeheißen hat. Die Treppe im 2. Akt stieß zu hart und direkt gegen die Rampe. Das entspricht nicht den Wagnerschen Regieanweisungen. — Tristan: *Pistor*. Marke: *Andresen*. Isolde: *Elsa Larcén* (großartiger Stimmglanz!). Brangäne: *Luise Willer*. Kurwenal: der Intendant *Wilhelm Rode*, der auch Regie führte. Bühnenbild: *Benno v. Arent*.
Alfred Burgartz

DRESDEN: Die zeitgenössische Musik ist auf Mitte und Ende der Spielzeit vertagt. Die neue Oper von *Wagner-Regeny* wird in der Dresdener Staatsoper aus der Taufe gehoben werden. Man notiere sich: am 20. Februar Uraufführung des »Günstlings«. Bisher hat Generalmusikdirektor Dr. *Karl Böhm* die Zeit benutzt, um das Repertoire auf- und auszubauen. Zuerst Richard Wagner. Zusammen mit *Hans Strohbach*, Bühnenbildner und Regisseur, macht er den »Ring« neu. Zwei Teile, »*Die Walküre*« und »*Siegfried*«, stehen fertig da. Wenn es so weitergeht, wird der neue Dresdener »Ring« mit dem Bayreuther und dem Berliner konkurrieren können. Böhm ist ein echter Wagner-Dirigent. Seine Interpretation hat Größe *und* Tiefe, Klarheit *und* Poesie. Strohbach stellt, auch in einem kühn in Neuland vorstoßenden ersten »Walküren«-Akt, den Willen des Meisters über alles. Aber er interpretiert ihn mit den Mitteln unserer Technik. Er setzt ihn »ins rechte Licht« (bitte, wörtlich zu nehmen!). Von jungen Sängern sind der Siegmund *Rudolf Dittrichs* und der Hunding *Kurt Böhmes* zu nennen. Den Siegfried sang abwechselnd mit *Lorenz* Dr. *Julius Pölzer*, der demnächst von München nach Dresden übersiedeln wird. Eine andere Großtat Böhms: der »*Figaro*«. Echter Mozart. Leichtfertigkeit und Empfindsamkeit in einem bezaubernden Durcheinander. Das schwebt ungemein duftig vorbei. Dazu ganz herrliche, musikalische Szenenbilder *Adolf Mahnkes*. Rhythmische Regie *Strohbachs*. Und ein Mozart-Ensemble. Als Gast noch, aber bald die unsere: *Margarete Teschemacher* (Gräfin). Figaro: *Paul Schöffler*, prachtvolle Stimme, natürliche Spielbegabung, Musikalität, Humor. *Maria Cebotari*, die lieblichste, süßeste aller Susannen. *Matthieu Ahlersmeyer*, den Böhm aus Hamburg mitgebracht hatte, als Graf, hier wie überhaupt der Kavalier-Bariton, unschätzbare Kraft unseres Ensembles. — Eine späte Erstaufführung: Schillings' »*Mona Lisa*«. Ich weiß nicht, ob man dem Komponisten damit einen Gefallen getan hat. Trotz der von *Kutzschbach* geleiteten vortrefflichen Wiedergabe, trotz der vortrefflichen Besetzung mit *Marta Fuchs* und *Robert Burg*. — Nettes Intermezzo die »*Vier Grobiane*« von Wolf-Ferrari. Drei Akte im Zweivierteltakt, die blitzsauber dargeboten wurden (Dirigent: *Kurt Striegler*, Regisseur: Dr. *Walter Staegemann*). Gelegenheit für ein junges, sehr hoffnungsvolles Talent, sich zum erstenmal in einer größeren Rolle zu bewähren,

Elfriede Trötschel, eine sehr begabte Soubrette. Hansgeorg von Wilcke hatte ein in lockeren Farben prangendes Venedig gemalt.

Karl Laux

ESSEN: Der schön gelungene Versuch *Paul Haensel-Herdrichs*, durch Verschmelzung der »Hans-Sachs«-Musik *Lortzings* mit dem Kotzebueschen Lustspiel von den »deutschen Kleinstädtern« eine »neue« Lortzing-Oper, »*Die kleine Stadt*«, zu schaffen, erwies nach der Rostocker Uraufführung auch im Essener Opernhaus seine Bühnenwirksamkeit. Die Aufführung selbst tat viel hinzu, die einheitliche und lebendige Wirkung zu erhöhen, indem durch *Wolf Völkers* Regie einige Schwächen (z. B. die allzu langen Dialoge) flüssig überspielt wurden und das Musikalische unter *Alfons Rischners* Leitung vom Orchester und Ensemble gleich klangschön und aufmerksam geformt wurde. Eine musikalisch von *Heinz Creuzburg* sorglich vorbereitete Neueinstudierung von *Puccinis* »*Bohème*« gewann besonders aus den atmosphärischen Bildern *Heckroths* und der impressionistisch gelockerten Spielführung *Völkers* intensive Stimmungskraft. Die von *Jens Keith* geleitete Essener Tanzbühne stellte sich wieder mit einem eigenen Abend vor, der mit dem pantomimisch und bewegungsmäßig temperamentvoll gestalteten »Dreispitz« *Manuel de Fallas* und dem komödiantisch beschwingten »Carneval« (nach *Schumann*) stärkere Eindrücke vermittelte als mit dem auch musikalisch blasseren Tanzspiel »Die törichten Jungfrauen« von *Kurt Atterberg*. — Besser als mit der schon allzu verstaubten »*Marietta*« *Walter Kollos* war die Operette im Essener Opernhaus vertreten mit den »*Landstreichern*« *Carl Michael Ziehrers*, die trotz ihres höheren Alters noch recht lebendig zu wirken vermögen.

Wolfgang Steinecke

LEIPZIG: Eine szenische Neugestaltung von *Mozarts* »*Zauberflöte*«, unter Dr. *Hans Schüler* und *Carl Jacobs*, gab dem Werk einen szenischen Rahmen, der in nichts an die alte Zauberposse oder Opernrevue erinnert, sondern die Handlung erscheinen läßt als eine »heitere Legende, ein ernstes Narrenspiel des Lebens«. Auf alle unnötige Symbolik ist Verzicht geleistet wie auf alles prunkhaft Dekorative. In den durch vier mächtige Säulen abgegrenzten Bühnenrahmen fügen sich mit feinem malerischen Geschmack die Schauplätze der einzelnen Szenen, in denen sich Ernst und Scherz abspielen und wie in einem alten Mysterienspiel höchste Kunst und echte Volkstümlichkeit vereinen. Hand in Hand mit dem erneuerten äußeren Bild ging die musikalische Ausarbeitung durch *Paul Schmitz*, der sich als ein feinsinniger Ausdeuter der Mozartschen Partitur bewährte. Treffliche solistische Leistungen (Sarastro: *Ernst Osterkamp*, *Heinz Prybit*, Pamina: *Maria Lenz*, *Ellen Winter*, Papageno: *Theodor Horand*, *Rudolf Großmann*, Tamino: *Heinz Daum*, Königin der Nacht: *Senta Zoebisch*), Chor und Orchester wirkten zusammen zu Aufführungen von festlichem Gepräge, die ihre Anziehungskraft in vielen Wiederholungen bisher bewährt haben. — Ein Ereignis besonderer Art war ferner die zweite Aufführung des »*Armen Heinrich*«, die *Hans Pfitzner* selbst dirigierte, der damit sich mit leidenschaftlicher Hingabe aufs neue zu seinem genialen Frühwerke bekannte und ihm eine authentische Interpretation sicherte.

Wilhelm Jung

MANNHEIM: Auf zeitgenössisches deutsches Opernschaffen besann sich das Mannheimer Nationaltheater mit der Erstaufführung der Shakespeare-Oper »*Was ihr wollt*« von *Arthur Kusterer*, einem in Karlsruhe wirkenden Vertreter der jüngeren Komponistengeneration. Kusterers Werk, dessen Uraufführung in Dresden 1932 stattfand, erfuhr im Jahre 1933 eine gründliche Umarbeitung und gelangte in dieser neuen Form bereits in Karlsruhe zu erfolgreicher Erstaufführung. Es ist ein Werk, das den köstlichen Buffogehalt Shakespearescher Komödien im Sinne Nicolais und des unvergeßlichen Hermann Götz für die moderne Spieloper auszunutzen bestrebt ist. Der tänzerisch beschwingte Gehalt der grotesken Episoden erfährt hierbei eine besonders charakteristische Profilierung durch Jazzrhythmik und die coupletartigen Formen moderner Tanzmusik. Auch das Instrumentarium der Jazzband — mit Saxophonen und Holztrommeln — feierte hier eine gewisse Nachblüte. Die sentimentalen Szenen der Komödie grundiert eine Musik feingeformten polyphonen Filigrans, deren zarte harmonische Tinten in scharfem Kontrast zur realistischen Derbheit der »Rüpelszenen« stehen. Das Werk ist mit anerkennenswertem formalen Geschick als strenge »Nummernoper« gestaltet und in jener dünnstimmigen, linearen Instrumentation gehalten, die in Strawinskij und Hindemith ihre

schöpferischen Vorbilder findet. Kusterers Oper erfuhr durch das Mannheimer Ensemble liebevollste Ausdeutung. Dr. *Cremer* dirigierte mit leichtester Hand und rhythmischer Genauigkeit, *H. C. Müller* vom Schauspiel — inszenierte einen fast volkstümlich derben und schwankhaften, sehr unterhaltsamen Shakespeare, dessen Szenarium und Urtext im großen und ganzen unberührt geblieben ist, was gewisse dramaturgische Längen mit sich bringt. Unter den durchweg vorzüglichen Solisten sind *Hedwig Hillengaß* und *Nora Landerich* als verwechseltes Zwillingspaar, der schönsingende Orsino *Heinz Daniels* und die Buffonisten *Mang*, *Küßwetter*, *Bartling* und *Trieloff* (letztere in wahrhaft überschäumender Komödiantenlaune) vor allem zu erwähnen. Die etwas spröde ausgefallene lyrische Partie der Olivia wurde von *Gussa Heiken* mit gewohnter Noblesse bewältigt. Den sehr herzlichen und lebhaften Beifall konnte der anwesende Komponist im Kreise seiner Helfer entgegennehmen.

Als Weihnachtsüberraschung bescherte die Oper eine sehr geglückte Neuinszenierung der »Meistersinger«, in der Intendant *Brandenburgs* sinnvoll bewegte Regie einen großen Erfolg erzielte. Auch *Blankes* schöne Bühnengestaltung ist zu erwähnen. Das sehr klangschön und gebändigt spielende Orchester hielt *Philipp Wüst* vortrefflich zusammen. Unter den Solisten ragte *Trieloffs* meisterhaft erlebter Sachs, *Erika Müllers* schön singendes Evchen und *Hallströms* heldischer Stolzing hervor. Die Leistung des verstärkten Chores war gleichfalls untadelig. Das szenisch wie musikalisch verjüngte Werk übte eine hinreißende Wirkung aus. *Hans F. Redlich*

PRAG: Nach längerer Pause kann das Prager *Deutsche Theater* wieder mit einem sudetendeutschen Werk an die Öffentlichkeit treten: es ist die komische Oper »*Die Kleinstädter*« (nach Kotzebue) von *Theodor Veidl*, dessen romantische, stimmungsvolle Schöpfung »Kranwit« noch erinnerlich ist. Die Uraufführung wird vorbereitet. — Ansonsten brachte die Opernbühne seit Anfang dieser Spielzeit u. a. »Fidelio«, »Entführung«, Massenets »Manon«, Donizettis »Lucia« und Rossinis »Barbier« neueinstudiert und zum Teil neuinszeniert heraus. Ein Verdi-Zyklus begann Ende Januar mit der »Traviata«, von Wagner hörte man bis jetzt nur die »Meistersinger« und »Siegfried«. Berühmte Gäste waren *Benjamino Gigli* (in »Bohème«) und *Willy Domgraf-Faßbaender* als »Rigoletto«. — Die »Meistersinger« bildeten übrigens eine der wichtigsten Neueinstudierungen des *Tschechischen Nationaltheaters*, das eine Reihe von Neuheiten (u. a. Honeggers »Antigone«) angekündigt hat. Von Interesse war auch die Erstaufführung des Opernfragments »Zitek« von *Wilhelm Blodek* (siehe Zeitschriftenschau des vorigen Heftes), des Komponisten des reizvollen Singspiels »Im Brunnen«.
Friederike Schwarz

WIESBADEN: Von bemerkenswerten Opernaufführungen bleibt Verdis »*Macbeth*« in einer nicht alltäglichen Inszenierung und einer ebensolchen Besetzung in Erinnerung. *Elmendorff* gibt die Musik eindringlich wieder. Erschütternd und oratorienhaft-großzügig gesehen sind die Chöre, die neben den Solisten besonders hervorgehoben zu werden verdienen. Die Lady Macbeth der *Berta Oberholzer*, der Macbeth von *Adolf Harbich* und der Banquo von *Viktor Hosbach* lassen aufhorchen. *Hanns Friederici* ist der Regisseur dieser eindrucksstarken Aufführung.
Hermann Kempf

* K R I T I K *

BÜCHER

WALTER ABENROTH: *Hans Pfitzner.* Verlag: Albert Langen-Georg Müller, München. Die erste authentische Biographie Hans Pfitzners ist fast als eine Autobiographie anzusprechen, denn dem Verfasser standen nicht nur der gesamte Briefschatz des Komponisten, seine Tagebücher und sein Archiv zur Verfügung, sondern auch der Meister selbst, der in allen sachlichen Fragen das letzte Wort hatte. Abendroth hat gründliche Arbeit geleistet. In der Zuverlässigkeit der biographischen Angaben wird sie für jede spätere Arbeit über Pfitzner ein unentbehrliches Fundament bedeuten. Aber das um-

fangreiche Buch (über 500 Seiten!) darf nicht kritiklos gelesen werden. Die kämpferische Haltung Pfitzners ist auch auf den Biographen übergegangen, der sich selbst in den Kampf der Meinungen einbezieht und so die Distanz zum Objekt seiner Darstellung zu sehr vermindert. Gewiß verlangt die in allen künstlerischen Fragen kompromißlos eindeutige Stellungnahme Pfitzners zu einer Identifizierung mit seiner Persönlichkeit. Daß Abendroth die »neudeutsche« Musik von Franz Liszt bis Richard Strauß, das virtuose Komponistentum und die sogenannte Idee des Fortschritts ablehnt, ist vom Standpunkt der Gegenwart aus gesehen nicht anfechtbar. Bedenklich erscheint mir nur die Verallgemeinerung seiner einseitigen Urteile, wenn er von hochgezüchteter Reizlüsternheit und undeutschem Fortschrittswahn schreibt. Dasselbe gilt von der Gegenüberstellung der Pfitznerschen Dichtung zum Palestrina mit den Bühnendichtungen Wagners, die er die Zeche bezahlen läßt. Solche Werturteile können keinen Anspruch auf endgültige historische Feststellungen machen. Diesen Schönheitsfehlern stehen ausgezeichnete Sätze über den Dirigenten, Klavierspieler, Spielleiter, Lehrer und Schriftsteller Pfitzner zur Seite. Hier gelingen dem Verfasser Formulierungen von überzeugender Gültigkeit. Auch die Besprechung sämtlicher Kompositionen zeugt von eindrucksvollem Wissen um das Wesen des »heimlichen Kaisers« unter den wenigen bedeutenden Komponisten unserer Zeit. Ein polemisches Kapitel zur Zeitgeschichte bringt die notwendige Abrechnung mit Busoni, Paul Bekker, Alfred Einstein und Thomas Mann. Viele Bild- und Faksimilebeigaben erhöhen das Interesse an dem Werk, das als Leistung schlechthin Bestand haben wird. *Friedrich W. Herzog*

BILLROTH UND BRAHMS IM BRIEFWECHSEL: *Herausgegeben von Otto Gottlieb Billroth.* Verlag: Urban & Schwarzenberg, Berlin-Wien.

Die große Freundschaft, die Billroth, den weltberühmten Chirurgen, und Johannes Brahms verband, fand ihren Niederschlag in einem umfangreichen Briefwechsel, der mehr als in privaten Dingen die Gefühls- und Gedankenwelt des großen Musikers aufschließt. Billroth war Norddeutscher wie Brahms, ein Zufall führte sie in Zürich zusammen und wieder ein seltsames Zusammentreffen ließ sie ihren Lebensabend in Wien beschließen.
Die jetzt vollständig vorliegende Briefsammlung, die in Teilen schon durch die *Georg Fischersche* Ausgabe bekannt ist — es sind allerdings nur Billrothsche Briefe gewesen — besitzt einen ähnlichen dokumentarischen Wert wie der kürzlich herausgegebene Band »Chamberlain-Cosima«. Auch hier durchziehen große geistige Auseinandersetzungen den persönlichen Gedankenaustausch, und die unverblümte Offenheit in allen Dingen des kulturellen Lebens gibt viele willkommene, »zusätzliche« Aufschlüsse über den Charakter Brahms'. Zwar nimmt Billroths »Schrift« den größten Teil der Korrespondenz ein, denn Brahms war kein passionierter Briefschreiber, was eigentlich im 19. Jahrhundert verwunderlich, aber bei Brahms' Anlagen verständlich ist, obwohl ein ausgesprochenes »feuilletonistisches Talent« aus seiner humorigen Feder spricht.
Darüber hinaus haben die Billrothschen Briefe in Brahms' Leben eine bedeutungsvolle Rolle gespielt, sie sind das »Thermometer« seines Schaffens gewesen und haben ihn oft ungeachtet äußerer Mißerfolge (wir denken u. a. an den — wie Brahms ihn nennt — »Durchfall« der c-moll-Sinfonie in Wien) auf seinem eingeschlagenen Wege bestärkt. Ein Lobredner »in Bausch und Bogen« ist Billroth trotzdem nicht gewesen (am »Rinaldo« z. B. hat er die unveränderte Übernahme des Textes durch Brahms öffentlich gerügt: »Ein Komponist, der auf opernhafte Wirkung ausginge, hätte dem Texte etwas hinzufügen oder streichen müssen«), sondern ein ehrlicher Kritiker ähnlich wie Hanslick bei aller Freundschaft geblieben.
In anschaulicher Weise ist dem Briefwechsel eine Darstellung der Beziehungen Brahms-Billroth mitgegeben, die sich allerdings sehr stark auf eine Biographie »Billroth« konzentriert. *Julius Friedrich*

FRITZ GYSI: *Richard Strauß.* Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam.

In der Sammlung »Die großen Meister der Musik« nimmt die von dem Züricher Musikhistoriker Fritz Gysi geschriebene Richard Strauß-Monographie einen besonderen Rang ein, hervorstechend aus dem Wust dithyrambischer zeitgenössischer Lobredereien durch eine offene kritische Haltung, die zudem von einem ebenso formgewandten wie schlagkräftigen Darstellungsstil getragen wird. Gysi gibt ein in sich geschlossenes Bild

von Mensch und Werk, ohne sich durch die Bewunderung für den Virtuosen und Klangzauberer blenden zu lassen. Die »Salome«, aber auch »Die Frau ohne Schatten«, erscheinen durchaus nicht in bengalischer Beleuchtung. Daß jeder Biograph in etwas Panogyriker sein muß, hat schon Peter Cornelius festgestellt. Auch Gysis von Natur nüchtern überlegene Betrachtungsweise, die aus der Kunstästhetik der liberalistischen Zeit gewachsen ist, ist nicht immer frei von Wertungen, die vom Gesichtspunkt der neuen deutschen Kulturpolitik, die die l'art pour l'art-Methoden in der Musik ablehnt, fehlgesehen sind. Was Richard Strauß in seinem Lebenswerk gewollt und erreicht hat, steht heute fest. Der Abstand zu ihm ist bereits so klar abgegrenzt, daß die musikhistorische Rolle des Komponisten als des Vertreters einer verklungenen Epoche kaum mehr Korrekturen unterworfen sein wird. Zahlreiche Bild- und Notenbeigaben ergänzen den Text Gysis in anregender Form.

Friedrich W. Herzog

HILDEGARD STRADAL: *August Stradals Lebensbild.* Verlag: Paul Haupt, Bern und Leipzig 1934.

Ein mit fraulicher Neigung zum Detail zusammengetragenes Erinnerungsgut an Liszt und seinen Kreis, womit die siebzigjährige, fremd in unsere Zeit hineingealterte Gattin Stradals eine letzte Dankesschuld an Liszt und ihren Mann (der ein Schüler Liszts war) abtragen zu müssen meinte. Zwischen den Zeilen ein bitteres Büchlein! Von den 100 glänzenden Namen, deren Frau Stradal in stets gleichbleibender, rührender Höflichkeit Erwähnung tut, blieben nur Wagner, Bruckner, Reger, Strauß! Gewiß war auch Stradal ein gefeierter Virtuose, doch heute macht seinen Namen höchstens greifbar, daß er sich unbeirrbar und als einer der ersten für Bruckner und sein Werk einsetzte (Klavierbearbeitungen der Sinfonien). *Günther Bungert*

MUSIKALIEN

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Cantata per Contralto. Solokantate für Alt, bearbeitet von Herman Roth.* Edition Euterpe, Stuttgart und Zürich.

Diese Kantate mit den Anfangszeilen »*Figli del mesto cor, pianti e sospiri*« (»Kinder beklommener Brust, Klagen und Seufzer«) müßte historisch richtig von einem Kastraten gesungen werden. Eine »Schöne« (Phyllis) ist hartherzig und grausam, und nun strömt die Klage, bis der Mund — ein Schlußrezitativ vermeldet es — auf ewig verstummt. Rezitativ — Arie — Rezitativ — Arie — Rezitativ ist die Reihenfolge. Die Arien wandeln die verwandten Tonarten ab und bringen die Textwiederholungen. Der Abgesang gewinnt jedesmal seine Selbständigkeit durch die Koloratur. Der Bearbeiter Herman Roth, als Händel-Spezialist bekannt, bemerkt dazu: »Selbst wenn Händel bei pathetisch ausdrucksvollen Stücken wie diesen mehr Verzierungen zugelassen haben sollte, entsprechen sie doch, wenigstens vorläufig, nicht unserem Gefühl vom Inhalte der Musik.« Der Cembalopart ist ebenfalls von H. Roth. Auf Seite 7 im ersten Takt ist *h* statt *b* zu lesen.

Alfred Burgartz

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Nun komm der Heiden Heiland. Orgelchoralvorspiel für Violine bearbeitet von Maria Nagy.* Verlag: Rôzsavölgyi & Co., Budapest.

Der Titel bemerkt weiterhin noch, daß die Klavierbearbeitung von Nicolaus Papp stammt, und zwar nach Angaben von Ferruccio Busoni. Damit sind wir mitten in den Problemen der Bach-Bewegung der Vorkriegszeit. Damals kam die eigenartige Tendenz auf, Bach gehöre in den Konzertsaal. Man entdeckte, dem damaligen Zeitgeist entsprechend, den artistischen und formalistischen Bach. Ambros, Hanslick und Riemann begannen mit formaltechnischen Analysen. Unter Umgehung aller historischen Fragen brachten v. Bülow, Tausig und Busoni ihre Bach-Bearbeitungen heraus. Das bedeutete nichts anderes, als eine Absage an die lebensgebundene Musik, deren Inhalt nur noch nach einer Gehaltsästhetik bewertet wurde. Albert Schweizer macht bald den Vorstoß auf eine stilechte Aufführungspraxis hin und verlangt als erster eine ideale Orgel, ein Gegentyp gegen die romantische Orgel, auf der man sinngemäß Bach darstellen könne. Diesen Gedanken hat Willibald Gurlitt aufgegriffen und erfolgreich realisiert. Karl Straube rekonstruierte den Bachschen Gottesdienst und schuf damit den Schöpfungen dieses Großmeisters der deutschen Musik wieder einen Lebensraum. Das bedeutete eine bewußte Rückwendung zur Bachschen Grundhaltung. Die bündisch organisierte Jugend erfaßte bald mit Hilfe der von der Musikwissenschaft gelieferten Erkenntnisse nicht nur alte Musik, sondern eben durch diese geschult den geistigen Sinn und

die Bedeutung der Musik Bachs. Ein bedeutender Wissenschaftler hat einmal gesagt: »Die Musikwissenschaft ist das Gedächtnis der Kunst.« Wir haben die geistigen Voraussetzungen, unter welchen die vorliegende Bearbeitung entstehen konnte, dargelegt. Das historisch-philologische Gewissen wendet sich gegen sie, weil sie das klangliche Urbild verfälscht, und weil es dafür keine zu rechtfertigende Notwendigkeit gibt. Wenn diese einmal gegeben war, dann eben für jene Zeit, die wir soeben charakterisiert haben: dann aber hat diese Bearbeitung nur noch historischen Wert. *Rudolf Sonner*

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Drei Deutsche Tänze, sechs Menuette, Nr. 3, aus dem Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus« op. 43, bearbeitet und herausgegeben von Eugen Bieder und Nils-Victor Lieven.* Collection *Litolff*, Braunschweig.

Ende des Jahres 1792 kam Beethoven nach Wien. Diese Stadt mit ihrem leichtlebigen Pulsschlag regte ihn zur Komposition von verschiedenen Modetänzen an. Für die berühmten Wiener Redoutenfeste der damaligen Zeit schrieb Beethoven im Jahre 1795 zwölf Menuette und zwölf Deutsche Tänze für großes Orchester. Von diesen Tänzen haben Nils-Victor Lieven und Eugen Bieder drei Deutsche Tänze und sechs Menuette ausgewählt und für Violine I und II, Bratsche bzw. Violine III, Violoncello, Kontrabaß, Holzbläser und Klavier ad libitum bearbeitet. Diese Stücke vertragen am ehesten noch eine Bearbeitung wie die vorliegende, wenn wir auch grundsätzlich solche »Arrangements« ablehnen. Immerhin kann durch sie jenes weitverbreitete Vorurteil beseitigt werden, als sei Beethoven beziehungslos in seiner Umwelt gestanden und hätte unter dem Druck eines freudlosen Daseins nur tragische Musik geschrieben. Wie oft kann man in Konzerten erleben, daß die Zuhörer bei den humorvollsten Scherzi seiner Sinfonien die ernstesten Gesichter machen, unfähig diese vitalen Freudenausbrüche nachzuempfinden. In den hier ausgewählten Tänzen sprudeln heiterer Humor und lichte Lebensfreude. Der originale Klang ist allerdings verändert, denn das Klavier ist und bleibt ein schlechter Ersatz für die Bläsergruppe des großen Orchesters. Dasselbe gilt auch für die Bearbeitung des dritten Teiles aus dem Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus«, wenn auch hier die Bläser erweitert sind auf Flöten, Oboen, Klarinetten und Trompete. Das Anfangsthema ist wörtlich von Richard Wagner in seinen »Meistersingern« zitiert. Obwohl für Schulorchester originales Musikmaterial unbedingt den Vorrang erhalten sollte, so bietet diese Bearbeitung wenigstens die Gelegenheit, sich mit sonst selten gehörten Werken Beethovens bekannt zu machen. *Rudolf Sonner*

DER GERADE WEG: *Etüden großer Meister. Ein Lehrgang für Klavier bis zur Mittelstufe, ausgewählt und bezeichnet von Kurt Herrmann. 3 Bände.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Die musikalische Einöde eines herzlosen Czerny-Geklimpers steht wohl jedem noch in unseligem Angedenken, obwohl schon Schumann dagegen zu Felde zog. Ein Aufatmen, wenn eine Gruppe »poetischer Etüden« diese Quälerei unterbrach, die ihre höchste und gefährlichste Belastung dadurch erhielt, daß der Jugendliche verleitet werden konnte, Spielfiguren bei den Klassikern zunächst für etwas ähnlich Seelenloses zu halten. Muß dieser Drill einseitiger »Fingerei« denn stets den seelischen Regungen — also dem eigentlichen Kernpunkt — hemmend im Wege stehen? Bei der wohl schon von vielen unternommenen Flucht aus dieser Trübsal ist es erforderlich, gerade für die ersten Jahre aus einer unübersehbaren Literatur das Richtige auszuwählen. Von den verschiedenen Arten der Spielfiguren ausgehend, hat der Herausgeber es verstanden, musikalisches Edelgut als Übungsmaterial zusammenzustellen, das im Original überhaupt fast nie den abschreckenden Namen »Etüde« trägt. Es ist ein weiter Überblick aus allen Völkern, von Byrd bis zur Gegenwart reichend. Einzelvariationen und Tanzform sind besonders stark vertreten, da in ihnen vorwiegend die folgerichtige Auswertung eines gegebenen »Modells« durchgeführt wird. Proteste gegen dieses scheinbare »Sakrileg« lassen sich leicht zurückweisen: besser schon Vorbereitung, als das Stück selbst im Zusammenhang zur Erlangung grundlegender Technik vergewaltigen. Daß dabei gar von den Klassikern manch unbekanntes Werk herangezogen wird (z. B. Beethoven op. 105 und 107), ist auch für den Unterrichtenden als Anregung besonders begrüßenswert. Die Lebensdaten sind über jedem Stück angegeben, das Inhaltsverzeichnis verrät zudem meist Genaueres über Herkunft des Werkes. Notenbild und

Phrasierung erfreuen durch unbedingte Klarheit, Fingersatz (sehr griffig!) und besondere Bewegungsstudien zeugen von gesundem modernen Einschlag. Das gesamte Musikalische gibt in dieser Zusammenstellung hohe innere Befriedigung, weil neben dem Übungszweck das Geistig-Seelische stets mit unbedingter Vollwertigkeit vertreten ist.

Carl Heinzen

ALEC ROWLEY: *30 melodische und rhythmische Studien für Klavier zu zwei Händen op. 43.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Der englische Komponist Alec Rowley legt hier im zweiten Band seiner »melodischen und rhythmischen Studien für Klavier« ein recht brauchbares Material vor. Er vermeidet bei seinen Etüden jede trockene Schulmeisterei und lichtet alles zu einem interessanten Klanggebilde auf. Den einzelnen Studien liegen besondere Übungen zugrunde, die die Spieltechnik weitgehendst zu fördern imstande sind. Übungen für den vierten und fünften Finger, Kreuzen der Hände, Triller, Pralltriller, Synkopen wechseln mit Klangstudien und Dehnübungen. Die musikalische Substanz ist stets so verarbeitet, daß sie dem Übenden immer etwas zu sagen hat. Rowley verfällt eben nie in Geschraubtheiten, sondern bleibt natürlicher Musiker. Das ist es, was den künstlerischen Eindruck verschärft. Zielbewußt in seinen musikpädagogischen Forderungen geht er seinen Weg, ohne jemals in artistische Spielereien zu verfallen. Das ist das Beste, was man über diese Studien sagen kann.

Rudolf Sonner

JOHANN ADOLPH HASSE: *Konzert in h-moll für Flöte, zwei Violinen, Viola und Baß. Ausgabe für Flöte und Klavier von Kurt Walther.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Der neben Händel gefeiertste Opernkomponist des 18. Jahrhunderts: Johann Adolph Hasse hat sich auf dem damals in starker Blüte stehenden Flötenkonzert betätigt. Eines der reizvollsten dieser Konzerte hat Kurt Walther neu herausgegeben, und zwar merkwürdigerweise nicht in der originalen Besetzung; vielmehr hat er die Stimmen für zwei Violinen, Bratsche und Baß zu einer Klavierstimme zusammengezogen. Damit ist eigentlich der Wert dieser konzertanten Kammermusik zerstört. Das konzertierende Element gehört aber zum Wesenskern der Musik des friderizianischen Zeitalters. Gleichwohl vermögen noch in dieser Form die eigentümliche Kraft, die Schönheit und Empfindung der musikalischen Substanz durchzubrechen. Die synkopierte Beweglichkeit des Eingangssatzes ist stark in seiner Ausdrucksfähigkeit. Das Largo ist typisch in seiner empfindsamen Kantilene, während der Schlußsatz mit seiner Spielfreudigkeit einige Ansprüche an die technische Fertigkeit des Spielers stellt.

Rudolf Sonner

ERNST LEIBL: *Volksdeutsches Liederbuch, vertont von Kurt Fiebig und Herbert Marx.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.
19 ein- bis vierstimmige, z. T. ad libitum begleitete und aus der praktischen Erfahrung des volksdeutschen Berliner Singkreises gewonnene Lieder, die als starker Anreiz zu neuem kultischen Gemeinschaftssingen zu werten sind. Ernst Leibls gehaltvoller Poesie kommt Kurt Fiebig in seinen Vertonungen besonders nahe. Dieses erdige, unverfälschte und gedankenmelodische Schreiten führt zu einer hymnischen Form, der man den Anbruch neuer gesanglicher Fruchtbarkeit glauben darf. Herbert Marx, wie Fiebig um zukunftsvollen Ernst bemüht, hat sich durch eine mehr erschriebene Klanglichkeit noch nicht so überzeugend zu persönlicher Melodik hingefunden.

Günther Bungert

MAX KAEMPFERT: *Des kleinen Wolfgangs Puppentheater. Suite für Violine oder Violinchor und Klavier.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.
Den meisten ist Max Kaempfert bekannt durch seine Leistungen als Orchesterdirigent. Obwohl sein kompositorisches Schaffen nicht ohne Qualitäten ist, so ist er doch auf diesem Gebiet leider allzu wenig durchgedrungen. Seine Unterhaltungsmusiken für Orchester verdienten aber gerade wegen ihrer Gehalte eine erhöhte Aufführungsziffer. Sechs gefällige Charakterstücke, die zu einem Puppenspiel gedacht sind, hat er zu einer dankbaren Suite vereinigt. Es sind hier musikalisch gezeichnet die Märchenfiguren: der König, der Prinz, die Prinzessin, der mutige Ritter und die Gärtnerin. Die Suite klingt aus in einem schwungvollen Walzer, der sich »Fest im Schloß« betitelt. Da die Violinstimme nicht über die erste Lage hinausgeht und auch keine besonderen technischen Schwierigkeiten bietet, kann diese Musik ohne weiteres von Kindern, für die sie ja geschrieben ist, dargestellt werden. Melodik und Thematik sind der kindlichen Empfindungswelt angepaßt, benutzt auch — wie in »die Gärtnerin« —

den oft in Abzählreimen vorkommenden lombardischen Rhythmus oder, wie man ihn auch sonst noch nennt, den scotch-snap. Ein unverbildetes, gesundes Musikertum spricht aus diesem Werk. *Rudolf Sonner*

PAUL BECKER: *Kanons für drei und vier gemischte, auch gleiche Stimmen.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.
Alte Lieder und Choräle (Johann Rudolf Ahle, Adam Krieger), z. T. auch frische Melodien des Komponisten wurden kanonisch unaufdringlich, beweglich und sauber bearbeitet. Die im ganzen leicht absingbare Auswahl umfaßt 22 Kanons und gliedert sich in die Abteilungen: Morgen und Abend, Glück und Leid, Besinnliches, Scherz; sie dürfte eine willkommene Bereicherung des Repertoires namentlich junger, im Aufbau begriffener Singgemeinden sein. *Günther Bungert*

KURT LISSMANN: *Psalm der Arbeit, vierstimmiger Männerchor. Text von F. Woike.* Musikverlag Tonger, Köln.
Der Text macht die Musik! Solange das klingelnde Wort in hochtrabender Allgemeinbestimmung »psalmodiert«, kann auch die Vertonung weder besonders, noch echt sein, und es bleibt beim Hergebrachten. Wenigstens hat Lissmann Septimen und süßliche Lyrismen vermieden. *Günther Bungert*

LEONARDO DE LORENZO: *Saltarello, Solo caratteristico per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Der Saltarello ist ein alter Tanz, der meines Wissens zum ersten Male sich in einer Handschrift des Britischen Museums aus dem 14. Jahrhundert findet, und der von dem Tanzmeister Cornazano erstmalig ein Jahrhundert später beschrieben wird. Eine Formanalyse zeigt, daß die ältesten dieser Tänze auftaktig waren, so wie der italienische Komponist Leonardo de Lorenzo seinen jetzt komponierten Saltarello geschrieben hat. Der alte Saltarello verschmolz sehr bald mit der Estampida, d. h. er wurde zum gesprungenen Nachtanz der basse danse. Darum verschwand er bald und bekam, da er überhaupt nicht mehr notiert wurde, in Deutschland den Namen Proporz. Lorenzo übernimmt — da der Tanz für uns Heutige gegenstandslos geworden ist — lediglich den Titel und bezeichnet dieses für Flöte oder Klarinette komponierte Stück als charakteristisches Solo. Das einzige, was dabei noch an Tanz erinnert, ist die motorische Bewegungsspannung, die von Anfang bis zum Schluß durchgehalten ist. Die manchmal eigenartig gebrochene Melodik ist mit oft impressionistisch anmutender Harmonik unterbaut. Das im Prestotempo dahinfließende Torstück gibt einem geschickten Bläser eine wirkungsvolle Aufgabe. *Rudolf Sonner*

FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUE: *Trio für Klavier, Geige und Violoncell op. 5.* Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.
Unter dem Titel »Deutsche Hausmusik der Gegenwart« bringt der rührige Prof. Dr. Wilhelm Altmann neue Werke für häusliches Musizieren heraus. Der heute in Berlin lebende Komponist Friedrich de la Motte Fouqué, ein Nachkomme des gleichnamigen Dichters, wird herausgestellt mit einem dreisätzigen Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Hausmusik von zeitgenössischen Komponisten ist rar. Altmann kommt mit seiner Sammlung einem weitgehenden Bedürfnis entgegen und kann außerdem noch für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, Begabungen und Talente gefördert zu haben, indem er sie aus dem Dunkel der Anonymität hervorholt. Die gesunde Kompositionstechnik, die de la Motte Fouqué in seinem Trio entwickelt, macht dieses Werk gerade heute zu einem wertvollen Beitrag zur Hausmusik. Zwingende Logik und zielbewußtes Ausspinnen einer erfreulich gesunden und unkomplizierten Thematik, in harmonisch gebundener Polyphonie abgewandelt, verleihen diesem Trio besonderen Reiz. Der Komponist versteht geistreich zu arbeiten, frei von fruchtloser Experimentiersucht. Die Form ist kompakt und vermeidet — wie es ja für Hausmusik auch sein soll — alles Virtuosenhafte.
Rudolf Sonner

WALTER JESINGHAUS: *Suite per Pianoforte Solo op. 14.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.
I. »*In Cattedrale*«. Fromm und mysteriös. Blaues Dämmerlicht. Teilweise vier Systeme (Pedal). Quarten. *II.* »*San Martino del Tours*«. *Marcato e marziale.* Signale, schmetternd grell in $^3/_4$. Der »Marsch«: $^4/_4$. Italienischer Rhythmus. Opernmäßig. Durchführung packend. Bilderreich. *III.* »*La Processione*«. *Malinconico e monotono (Tempo libero).* Abwechselnd harmonisierter Kirchengesang und wieder das einstimmige Lied der

Prozession. Sterbenslangweilig für einen, der das nicht spielen kann. *IV.* »*Giorno di festa.*« Ein entzückender Bellini oder auch Donizetti. Alles »*con gajezza*«; man sieht die Röcke der Tanzenden förmlich wirbeln. — Walter Jesinghaus hat inzwischen den reinen Klangimpressionismus dieser Art hinter sich. Er meistert die Laute und die Gambe, und dies macht seinen Satz frei von Schwulst und durchsichtig. *Alfred Burgartz*

HINWEIS AUF NEUE SCHALLPLATTEN

Erna Sack, die phänomenale Koloratursängerin der Opernhäuser von Breslau und Dresden, ist ein Wunder an Musikalität und Kultur. Ihr Sopran klettert sieghaft und sicher in höchste Regionen und offenbart dabei die Treffsicherheit eines Instruments, ohne an Wärme einzubüßen. So legt sie sogar in albern textierte Operettenschmarren noch einen Funken Seele. Endlich hat *Telefunken* diese schöne Stimme in einer würdigen Aufgabe herausgestellt. Sie singt die berühmte Arie »Frag ich mein beklommen Herz« aus Rossinis »Barbier von Sevilla« und bestätigt ihr makelloses Können (*E* 1735).

Benjamino Gigli singt, vom Orchester der Mailänder Scala begleitet, zwei neapolitanische Lieder: »O Sole mio« und »Senza nisciuno«. Seine Gesangskunst setzt den dankbaren Stücken die nötigen Glanzlichter auf, vom Schluchzer bis zum strahlenden Gipfelton (*Electrola D.A.* 1373).

Drei der wertvollsten Stimmen der deutschen Oper verbinden sich zu einer prachtvollen Wiedergabe des Duetts »Nein, nein, entfliehen wir« und des Terzetts »Doch sagt, auf welchem Wege« aus Verdis »Aida«. *Marcel Wittrisch*, *Margarete Teschemacher* und *Gerhard Hüsch* beherrschen den Bel canto-Stil und offenbaren obendrein echten Ensemblegeist (*Electrola D.B.* 4431).

Erna Berger, der Koloraturstar der Berliner Staatsoper, wächst in ihrem stimmlichen Format über den Ziergesang zu dramatischem Pathos auf. Der Walzer der Musette aus Puccinis »Bohème«, kapriziös gesungen, und »Eines Tages . . .« aus »Madame Butterfly« zeugen für ihre Musikalität (*Grammophon* 10267).

Aus *Max Regers* Ballettsuite spielt das Orchester der Berliner Staatsoper unter der elastischen Leitung des Kölner Generalmusikdirektors *Fritz Zaun* drei Sätze (Pierrot und Pierette, Valse d'amour und Finale), von denen der Walzer in die klangliche Nähe des straussischen Rosenkavalierwalzers rückt (*Electrola E.H.* 866).

Das Große Mailänder Sinfonie-Orchester, dirigiert von *Maestro Lorenzo Molajoli*, legt Fantasien aus Leoncavallos »*Bajazzi*« und Mascagnis »*Cavalleria rusticana*« mit Schwung und Bravour hin (*Columbia DWX.* 1589).

Zwei kaum bekannte lateinische Motetten von *Anton Bruckner* werden vom *Dresdener Kreuzchor* unter Mauerberger mit bestechender Chorkultur gesungen (*Grammophon* 10281).

Ein zündendes Virtuosenstück, im atmosphärischen Klavierklang sicher interpretiert, bringt *Grammophon* (24 993) in der faszinierenden Schubert-Transkription »*Soirée de Vienne*« von Liszt. *Walter Rehberg* ist als Pianist in großer Form.

Franz Rupp ist neben Raucheisen als Konzertbegleiter der führende deutsche »Flügelmann«. Nach den auf *Telefunken* (*A* 1731) mit drei Brahms-Walzern und einer Sonate Scarlattis gegebenen Proben seines solistisch stilvollen Könnens muß dem Bedauern Ausdruck gegeben werden, daß die begleitende Tätigkeit ihm die Möglichkeit selbständigen Konzertierens genommen hat.

Vivaldis Concerto grosso a-moll erscheint in der kräftig zupackenden Wiedergabe durch *Hermann Abendroth* und sein ausgezeichnetes Kölner Kammerorchester fast zu hart konturiert (*Odeon* 11 813).

Eine Aufnahme der *Gußstahlglocken* der Bochumer Propsteikirche nimmt durch die mächtige Klangfülle gefangen (*Telefunken A* 1553).

Die vier »*Carmen*«-Vorspiele, die *Eugen Kunz* mit den Berliner Philharmonikern spielt, sind allzu gewissenhaft in der Taktnahme, aber wohlgelungen im Klanglichen wiedergegeben (*Grammophon* 10 205, 15 055).

F. W. H.

MUSIKALISCHES PRESSEECHO

MUSISCH-ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG

Nicht in der Schule, sondern in den Bünden hat die völkische Erziehung ihren Anfang genommen und wird sie wohl auch in Zukunft ihren Schwerpunkt behalten müssen; denn die Schule ist ihrem Wesen nach Lehranstalt und hat in der — selbstverständlich auf der Grundlage völkischer Erziehung zu gebenden — mannigfachen Unterweisung ein wahrlich ausreichendes Betätigungsfeld. Aber, da die Jugend in der Schule schließlich dieselbe ist wie im Jugendbunde, trägt sie von dort Lebens- und Erziehungseinwirkungen in die Schule hinüber, denen diese, willig oder unwillig, Rechnung zu tragen hat. So brachte die bündische Jugend, als seit Ende Januar 1933 mit dem Siege der ganzen Bewegung auch die völkisch-bündische Erziehungsarbeit ins Licht der gesamten Öffentlichkeit trat, von dort her ihr eigenes Marsch- und Kampflied in Fülle in die Schule mit: Seit beinahe zwei Jahren hallen sie nun in allen Schul- und Turnsälen, auf allen Straßen und Plätzen wieder, und der Gesang, der bestimmt sein sollte, unsere Herzen dauernd höher schlagen zu lassen, erfüllt uns alle, die wir irgend mit Ursachen und Wirkungen guten und schlechten Gesanges vertraut sind, in vorläufig ständig zunehmendem Maße mit Sorge, da bisher jede stimmliche Schulung fehlt. Diese rohe Gesangstechnik ist ein unbewußtes Wüten nicht nur gegen die jugendlichen Stimmen, sondern gegen Weckung jeglichen guten Geschmackes und gegen jede Verantwortlichkeit der Jugend gegenüber dem Sinne und der Ausdrucksbedeutung des Liedes. Und selbstverständlich kann ihre Rückwirkung nicht ausbleiben auch auf den Gesang in der Schule, auf die sonstige musikalische und — darüber hinaus — auf die gesamte musische Erziehung. Diese Gesangsart hätten alle unsere großen deutschen Musiker abgelehnt. Von ihr führt kein Weg zu Bach und Mozart und Beethoven und Wagner, — auf die Dauer auch nicht in der Schule und nicht unter der Einwirkung des besten Lehrers! Darum sollten wir für das Jahr 1935 im Umkreise unseres Arbeitsgebietes auf nur einen einzigen Wunsch uns vereinigen: Mögen doch der neuen Jugend für ihr Singen endlich Führer gegeben werden, die vom Singen und dem, was dazu gehört, etwas verstehen! Und möchten auf Erfüllung dieses einen Wunsches, hinter dessen Dringlichkeit ja alles übrige ausnahmslos verschwindet, alle diejenigen tatkräftig wirken, denen die Macht dazu gegeben ist! Die Anzeichen sind da, daß es besser wird, mögen sie sich mehren.

Das ist mein letzter Wunsch und meine letzte, herzliche Bitte.

Richard Münnich
(Zeitschrift für Schulmusik, Heft 12, 1934)

MUSIK UND MUSIKER AN DER SAAR

Fast scheint es, als habe die Aktivierung und Zusammenballung der kulturellen Reserven infolge der notbedingten Abschnürung der Saarheimat auch auf dem Gebiet des musikalischen Schaffens an der Saar ungeahnte Kräfte geweckt und zur Entfaltung gebracht. In der Stille sind da einige Talente herangereift, die in letzter Zeit mehr noch im Reich als in der spröden, dieser unerwarteten Tatsache noch ungläubig gegenüberstehenden Heimat Aufmerksamkeit erregten. *Eduard Bornschein*, als Konzertleiter und Konservatoriumsdirigent seit 1911 im Saargebiet ansässig, ist hauptsächlich Liederkomponist. Der kühne und eigenwillige Musiker hat ein feines Einfühlungsvermögen gegenüber dem Dichterwort. Zur prägnanten Deklamation gesellt sich in seinen Liedern die farbig reiche Begleitung des Klaviers, des Streichquartetts oder des Orchesters. Seine Lieblingsdichter sind Lienhard, George und Rilke. Eins seiner durchsichtigsten, aber auch farbigsten Werke: der sinfonische Gesang »Liebe« für Bariton, Sopran und Orchester ist vom Frankfurter Rundfunk aufgeführt worden. — Im Gegensatz zu Bornschein ist *Albert Jung* aus St. Ingbert ein Komponist, für den ein strenges, formkräftiges Gestalten oberstes Gesetz ist. Jung schrieb fast nur Werke für großes Orchester: eine Suite, eine Sinfonietta, die von Kleiber in Berlin uraufgeführt wurde, eine Festmusik zur Jahrhundertfeier seiner Vaterstadt, einen »Weckruf« für Orchester und die jüngst in Mannheim dargebotene »Rhapsodie«. *Arthur Schubert*, Flötist im Saarbrücker Orchester, als Komponist-Autodidakt, hat mit außerordentlichem Fleiß 100 Lieder, einige Bühnenmusiken, eine Orchestersuite »Turandot« und eine Oper geschrieben. Unter den Jüngsten machten sich *Paul Roeder* und

Paul Coenen, dieser mit einem kühnen »Sinfonischen Konzert« für Violine und Orchester, einen Namen. Nicht zuletzt aber ist auch eines Komponisten zu gedenken, der sicher noch heute im Saargebiet weilte, wenn er nicht wegen seiner allzu offen betonten Gesinnung ausgewiesen worden wäre. Man hatte *Georg Nellius* im Saarland seit den denkwürdigen Tagen, als in der Zeit schwerster Bedrückung sein erschütterndes Oratorium »Totenklage« erklang, beinahe vergessen, bis sein Name als der eines vierfachen Staatspreisträgers plötzlich wieder neu genannt wurde und alte Erinnerungen wieder aufleben ließ.

Ernst Stilz
(Frankfurter Zeitung, 11. 1. 1935)

ZEHN GEBOTE FÜR MUSIKLIEBHABER

1. Den Wert der Musik kannst du daran erkennen, wie lange sie dauert, wieviel Leute dazu gehören und wie sich alle dabei anstrengen. Je länger es dauert, je mehr Mitwirkende auf dem Programm stehen und je mehr der Dirigent schwitzt, um so erhabener ist das Kunstwerk.

2. Du darfst nur das spielen, was du nicht richtig kannst, erst die gleichen Fehler durch viele Jahre hindurch machen dir das Stück lieb und wert. Darum hüte dich vor regelmäßigem Fingersatz!

3. Wenn du musizierst, dann schalte Denken und Bewußtsein ganz aus; denn wahre Kunst ist nur Gehirnbenebelung. Komponisten, bei denen man denken und abwägen muß, sind keine Genies, z. B. Bach.

4. Hüte dich vor allen Kenntnissen von der Musik! Wenn du eine »Tarantella« spielst, darfst du nicht wissen, wer das war. Vergöttere deinen Lieblingskomponisten, aber vermeide seine Biographie!

5. Versuche niemals, den Aufbau eines Musikstückes zu ergründen; denn du darfst Sinn und Beziehung der Teile bei der Musik ebensowenig kennen wie bei deinem eigenen Körper!

6. Das Volkslied komme dir nicht über die Schwelle; denn es ist zu klar. Wahre Kunst muß unübersichtlich sein!

7. Dein Ausgangspunkt seien die Werke, die du von den Meistern im Konzertsaale hörtest. Die letzten Beethoven-Sonaten sind die beste Unterhaltungsmusik.

8. Bewahre dir deine Freiheit! Auch beim Zusammenspiel hat jeder Spieler ein heiliges Recht auf sein eigenes Tempo, seine eigene Auffassung und seinen eigenen, allein seligmachenden Kammerton.

9. Wie der Gashebel beim Auto, so ist das Pedal die Seele des Klaviers. Je mehr du in Fahrt kommen willst, um so mehr Pedal mußt du geben. Zur Schonung der Schuhsohlen benutze handgearbeitete Pedalschoner mit der Aufschrift: »Nur ein Viertelstündchen!«

10. Beweise deine Volksverbundenheit, indem du nur bei offenem Fenster musizierst! Wer die Morgendämmerung im Schrebergarten durch fast fehlerfreie Tonleitern auf der Trompete begrüßt, der erfüllt eine sittliche Pflicht, heiligt den Sonntag und veredelt die Menschen.

Karl Schüler
(Magdeburger General-Anzeiger, 29. 12. 1934)

E. G. KOLBENHEYER — PAUL HINDEMITH

Der *Politiker*, der einen Rückblick auf einen Zeitabschnitt tut, dessen Rahmen die kleine Spanne eines Jahres umschließt, der wird dennoch *Tatsachen* sehen, besonders in einer geschichtlichen Periode, die solche Entwicklung aufweist, wie das vergangene zweite Jahr der deutschen Revolution! Der *Kulturpolitiker* wird in solchen Zeiten ebenfalls auf Umwälzungen im geistigen Leben hinweisen können, doch wird er sie aufzählen im Bewußtsein, daß das, was *sichtbar* in Erscheinung tritt als organisatorische und auch strukturelle Änderung in den kulturellen Bezirken unseres Volkslebens, nicht das Wesentliche ausmacht.

Es ist das Verdienst E. G. Kolbenheyers, im vergangenen Jahre darauf hingewiesen zu haben, daß der Lebensstand der geistig Schaffenden im Volke seine eigenen Aufgaben hat, die seiner, ihm von der Vorsehung gegebenen Sonderart eine größere und schwerere Verantwortung als den anderen Ständen auferlegen. Kolbenheyers biologische Weltanschauung, auf die auch unser nationalsozialistisches Gedankengebäude gestellt ist, sieht in dem Stand der geistig Schaffenden die *Erstverantwortlichen* für die Nation. Daß er sie durch seine Vorträge, die er zu Beginn des vergangenen Jahres hielt, an ihre besondere und größere Pflicht gemahnt hat, weil sie neben den politischen Führern das Gesicht der Nation bestimmen, das war ein verheißungsvoller Anfang des nun zu Ende gegangenen Jahres. Die Entwicklung hat auch

gezeigt, daß die Partei großzügig und der Staat stark genug gewesen ist, alle verantwortungsbewußten geistigen Kräfte in den Neuaufbau einzugliedern und freiwaltend schaffen zu lassen. Daß es dabei gewisse Grenzen gibt, bewies der Fall Hindemith-Furtwängler, bei dem die notwendige Scheidung der Geister in Erscheinung trat. Er zeigt auf der einen Seite, daß zur Vergangenheit, zur gesinnungsmäßigen Haltung eines Hindemith keine Brücken mehr bestehen können. Er zeigt aber auch, daß ein unbändiger Wille zu *neuer* Kultur verzichten mag auf eine Gemeinschaft mit einem Künstler wie Wilhelm Furtwängler; denn dieser Wille traut sich zu, neue und lebendige Kräfte hervorzubringen. Diese beiden Pole geistiger Lebensäußerungen in unserem Volke, die wir im vorstehenden anführten, zeigen die Spannungen, unter denen das geistige Schaffen der deutschen Gegenwart vor sich geht. Kein Zweifel, daß der Umbruch längst noch nicht zu Ende ist, daß die Form endgültiger künstlerischer Gestaltung für unsere Zeit noch nicht gefunden wurde. Die Anzeichen bemerken zu können, wohin der Weg führt, muß im zweiten Jahre der Revolution als eine beglückende Erkenntnis gewertet werden.

E. A. Drewitz
(NS-Kurier, Stuttgart, 31. 12. 1934)

OPER UND PUBLIKUM IM NEUEN STAAT

Auseinandersetzungen mit geistigen Dingen, zumal *im Bereich des Theaters*, sind ja dem Durchschnittspublikum unserer Tage herzlich lästig und werden gern als »intellektuell« verschrien; daher wird ein solches Publikum alles am und im Theater begrüßen, wodurch es in dieser geruhsamen, selbstzufriedenen, billig genießenden Haltung bestärkt wird; daher wird es höchst zufrieden und vergnügt sein, wenn man ihm in einem neuen, völkischen Opernwerke die Bestandteile und Kennzeichen seiner deutschvölkischen Gesinnung recht handgreiflich, faßbar vor Augen und Ohren führt und ihn des Nachdenkens über deren Sinn, deren tiefere Bedeutung und über ihre Echtheit und Passendheit enthebt; daher wird es dann in der Folge ebenso leicht geneigt sein, alles Schwerere, nicht so Faßbare und Sichtbare, alles Geniale, individuell Geformte als undeutsch, intellektuell, antinational, fremd und zersetzend abzulehnen. Daher auch schiebt ein solches Publikum Notzeit und Krise vor, um das *Theater als bloße Stätte der Entspannung*, *der Loslösung vom Alltag*, *als Vermittler der sogenannten »sozialen Illusion«* und eines rosenrot gefärbten kitschigen Schönheits- und Harmonieideals zuzulassen. Es gehört zum Besten und Weitestragenden des *nationalsozialistischen Kulturprogramms*, diesem *Geist des Mittelmaßes*, der Indolenz, des satten Phlegmas, des bequemen Genießertums, des Nichtsaufgebenwollens Krieg anzusagen und dem Bürger wie dem Arbeiter, jedem Stand im Volk, wieder das Gefühl seiner öffentlichen Stellung, Bindung *und Verpflichtung* einzuimpfen, aber über alles Stammtisch- und Stimmungsgerede hinaus! Nur so kann eine Vielheit von Kräften des Volkstums — wie die schlummernde Energie der Atombindungen — gelöst und in Bewegung gesetzt werden, und nur so kann auch der Schaffende, der ja nicht isoliert in der Gemeinschaft seines Volkes steht, sondern im Verhältnis ewiger Wechselwirkungen zwischen ihm und dem Volk, zwischen Gebendem und Nehmendem, zwischen Rufer und Hörer, ganz andere Impulse empfangen und sie in großem Werke neu erstehen lassen.

Hans Költzsch
(National-Zeitung, Essen, 5. 1. 1935)

CORNELIUS GURLITT UND DIE HAUSMUSIK

Die Neubesinnung auf die Werte der häuslichen Musikpflege hat dazu geführt, das Erbe der bürgerlichen Kammermusik des 19. Jahrhunderts einer Prüfung zu unterziehen in bezug auf seine Brauchbarkeit für das Musizieren in Haus und Familie. Je mehr sich die Komponisten eines im Konzertsaal beheimateten Stiles für ihre Kammermusik bedienten, um so sicherer mußten sie sich damit einer neuen häuslichen Kunstübung entfremden. Andere hingegen, und seien es auch nahezu vergessene Kleinmeister, gewinnen neues Anrecht. Zu ihnen gehört Cornelius Gurlitt (1820 bis 1901), jener Altonaer Musiklehrer und Organist, der ein Meister der deutschen Hausmusik genannt zu werden verdient; hat er doch mit dem weitaus größten Teil seines vielseitigen und außerordentlich umfangreichen,

mehr als 250 Nummern umfassenden Gesamtwerkes ein Musikgut geschaffen, das trotz seiner Verwurzelung im Bürgertum der deutschen Romantik gerade durch seine ansprechende Schlichtheit und gediegene Arbeit unserer häuslichen Musikpflege eine wertvolle Bereicherung zu bieten vermag.
Zwar waren es in erster Linie die zahlreichen Klavierkompositionen, die infolge ihres alle Züge echter Volkstümlichkeit tragenden Charakters eine weitere Verbreitung gefunden und den Namen Gurlitt in alle Welt, vor allem nach England, getragen haben, und unter diesen wiederum namentlich die Studienwerke. Von seiner ersten Veröffentlichung dieser Art, den 24 melodischen Etüden für Anfänger op. 50, bis zu der kurz vor seinem Tode gedruckten Elementarklavierschule »Technik und Melodie« op. 228 reicht die lange Reihe der instruktiven Klavierwerke, die alle Stufen des Klavierspiels von den allerersten Anfängen bis zur Meisterschaft behandeln und ihrem Verfasser den Namen eines zweiten Czerny eingetragen haben.

Heinz Funck
(Der Weihergarten — Mainz, Nr. 4, 1934)

DIE KANTATENWELT JOHANN SEBASTIAN BACHS

Es ist unmöglich, die Bachschen Kantaten zu erfassen, wenn man lediglich musikalisch interessiert an sie herantritt. Denn dann ist so eine Kantate ein etwas verschrobener Text, der nicht weiter auffällt wegen der schönen Musik; denn dann ist so eine Kantate ein netter kleiner Ausflug in »alte Musik«, eine Konzession an einen alten Zeitgeist, damit man unter die gebildeten Leute gerechnet wird. Man kann Bachsche Kantaten nur verstehen, wenn man den geistig-religiösen Untergrund begriffen hat; wenn man vor allem weiß, auf welchen kirchlichen und volklichen Voraussetzungen Bach ruht.
Bach ist Kirchenkomponist. Aber Mitarbeiter einer Kirche, die *nicht* soziologisch ist, die also keine Gesellschaft darstellt. Denn eine »Gesellschaft« ist immer ein Gebilde, das anderen Gebilden als geschlossenes Ganzes gegenübersteht. Die Kirche, auf der Bach ruht, ist das Volk, ausgedrückt als Gemeinde. Also: Alle Menschen einer Stadt bilden sowohl die weltliche Gemeinde als auch die kirchliche Gemeinde. Es fehlt noch völlig die unorganische Trennung des Menschen in politisches Leben, Familienleben und kirchliches Leben. Die Sippe ist noch gleichzeitiger Träger des politischen *und* des kirchlichen Lebens. Das heißt noch lange nicht, daß das gleich die Genfer Lösung von Calvin bedeuten müßte, daß nämlich alle Menschen unter der Gewaltfaust kirchlichen Regiments zu stehen haben; sondern das bedeutet, daß das politische Geschehen Gott anvertraut wird, daß das Sichgeborgenwissen in Gott freies Handeln in der Welt ermöglicht. Aus diesem Grunde ist es um so leichter verständlich, daß die Bachschen Kantaten nicht allein ausschließlich nur für Gottesdienste geschrieben wurden, sondern daß wir auch vier Ratswahlkantaten besitzen.

Hans Joachim Eckardt
(Berliner Börsen-Zeitung, 27. 1. 1935)

DIE GEBURT DER DEUTSCHEN MUSIK

In den anderthalb Jahrhunderten von 1600 bis 1750 wurde der gewaltige Bau der deutschen Tonkunst errichtet. Spätere Geschlechter haben sein Inneres ausgestaltet, sein Äußeres mit prangendem Schmuck überzogen; neue Lichteinfälle wurden geschaffen. ungeahnte Ausblicke erschlossen. Aber der Bau selbst war weit genug, um allen Generationen der Nachfahren Raum zu bieten. Er wurde nicht erweitert und nicht erhöht, doch überragt er noch heute die musikalischen Bauten anderer Nationen.
Musiziert wurde in Deutschland seit jeher; doch eine *deutsche Musik im nationalen und künstlerischen Sinne* gibt es erst seit dreieinhalb Jahrhunderten. Der Luthersche Choral, Ausdruck des deutschen Menschen schlechthin, ist der erste gewaltige Quader für eine nationaldeutsche Musik. Tausende von ernsten Musikern haben im sechzehnten Jahrhundert als Organisation der kleinen und kleinsten Städte unbewußt an dem Ausgleich zwischen der übermächtigen ausländischen Formensprache und dem neu heraufkommenden musikalischen Geist gearbeitet. Entschieden wurde der Kampf zwischen ausländischer Form und einheimischem Inhalt von drei Männern, die auf mitteldeutschem Boden geboren wurden: von Schütz, Bach und Händel. *Heinrich Schütz*, der 1585 in Köstritz geborene Sohn eines Gastwirts, hat als Dreißiger die kunstvolle Polyphonie der Niederländer, die meisterliche Formensprache der Franzosen und die ausdrucksvolle Gesangskultur der Italiener in sich aufgenommen und seiner deutschen Innerlichkeit eingeschmolzen. Die Ströme der deutschen Musik fließen in ihm zusammen. Da bricht die Katastrophe des

Dreißigjährigen Krieges über Deutschland herein. Das kulturelle Leben des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation wird hinweggefegt oder verhärtet. Ausgebrannt liegen Dichtkunst, Malerei und Architektur am Boden. Als die Wetter sich verzogen haben, erblickt das Auge ein riesiges Trümmerfeld; doch zwischen den Trümmern fließt in majestätischer Breite der Strom der deutschen Musik. Daß dieses Wunder geschehen, daß deutsche Kultur sich wenigstens in einer Wurzel erhalten und dann wieder vielfältige Frucht tragen konnte, danken wir vor allem Heinrich Schütz.

Ein zeitgenössisches Bild zeigt einen Mann mit einem Wallenstein-Kopf, mit gesammeltem Blick und ernster Haltung; die Notenrolle umfaßt er wie einen Feldherrnstab. Die Noten waren die Truppen, die Schütz im Kampf des Geistes zum Sieg führte. Das *politische* Deutschland war ein Scherbenhaufen von *Kleinstaaten* geworden; doch die deutsche *Musik* hatte sich ihren *nationalen Stil* und damit ihre Zukunft erobert. Eine gewaltige Zeit des Überganges hat Schütz in seiner

Musik gestaltet. Die Anonymität und Allgemeingläubigkeit des Mittelalters war dahin, die alles umfassende Kraft der einen katholischen Kirche war durch den deutschen Protestantismus gespalten; Kirche und Staat waren nicht mehr identisch; in dem neuen Weltbild rangen die neuen Staatsreligionen mit den kämpferischen Einzelpersönlichkeiten; Schranken wurden errichtet zwischen Land und Land, Stand und Stand; an die Stelle demütigen Gottesglaubens trat die stolze, wägende Ratio. Diese Stauungen des gottgewollten Ablaufes und die heimliche Sehnsucht nach einer neuen Gesamtschau spiegeln sich getreu im Werk von Schütz.

Otto Schumann
(Hamburger Fremdenblatt, 27. 1. 1935)

* ZEITGESCHICHTE *

OPERNSPIELPLAN

Der Spielplan der Wiener Staatsoper sieht Webers »*Oberon*« in Felix Weingartners Bearbeitung vor.

Die Oper »*Salambo*« von *Lukas Böttcher* wird noch in dieser Spielzeit am Stadttheater Gießen zur Aufführung kommen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Die Dresdner Staatsoper hat *Grete v. Zieritz'* »Vogellieder«, Gesänge für Koloratursopran, Soloflöte und Orchester zur Uraufführung unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. *Böhm* angenommen.

Bei Gelegenheit des 50jährigen Jubiläums der Städt. Studienanstalt *Duisburg* gelangte die Kantate für Frauenchor, Soli, Sprecher, Orchester und Orgel, »*Heinrich Frauenlob*« von *Hanns Berekoven* zur Uraufführung. Die der Kantate zugrunde liegende Dichtung rückt die Gestalt des Mainzer Minnesängers in die Gegenwart und deutet sie als geistigen Führer der deutschen Frauen. Die Verwendung alter Volkslieder sicherte dem Werk unmittelbare Wirkung.

Prinz *Ludwig Ferdinand* von Bayern, der häufig als Orchestergeiger bei den Münchener Festspielen mitwirkte, hat Lenaus »Schilflieder« für Gesang und Orchester vertont.

Karl Meisters Orchesterwerk, »Variationen und Doppelfuge über Volk-ans-Gewehr« gelangte im Katharinenbau-Nürnberg durch das NS-Frankenorchester *(Willy Böhm)* zur Uraufführung.

In der Dresdener Friedenskirche erlebte das Oratorium »*Auf Bethlehems Fluren*« von *Hans Fährmann* seine Uraufführung. Die Aufführung wurde von *Heinz Schubert* dirigiert.

Das Sinfonische Orchester in *Budapest* brachte unter der Leitung von Zoltán Sámy das Werk »Präludium und Fuge« für großes Orchester don Alexander Jemnitz zur Uraufführung.

Heinz Dressel brachte im Rahmen eines Sinfoniekonzertes in *Lübeck* die »Indische Suite« von *Gerhard Schjelderup* zur Uraufführung.

Das Werk stützt sich thematisch auf Schjelderups Schauspielmusik zu Karl Gjellerups Bühnendichtung »Opferfeuer«.

TAGESCHRONIK

Der Bibliothekar des Britischen Museums in London, *Cecil Oldman*, meldet einen wichtigen *Mozart*-Fund. Es handelt sich um ein Konzert-Rondo in A-dur für Klavier, das seit über 100 Jahren verschollen ist. Die Orchesterstimmen des Rondos, dessen handschriftliche Partitur sich einstmals in der Andréschen Sammlung in Offenbach befand, umfassen zwei Violinen, Viola, Violoncello, Baß, zwei Oboen und zwei Hörner. Das Werk stammt aus dem Jahr 1782.

In der »Schweizerischen Musikzeitung« macht *Georg Kinsky* mit fünf Briefen *Richard Wagners* bekannt, die noch nicht veröffentlicht worden sind. Sie stammen aus den Jahren 1840 bis 1846 und sind an Meyerbeer gerichtet. Die beiden ersten Briefe handeln von einer beabsichtigten Aufführung des »Liebesverbotes« in Paris, die anderen von Aufführungen des Rienzi und Tannhäuser in Berlin.

Durch die Bemühungen des deutsch-englischen Kulturkreises ist erreicht worden, daß im Februar zu den Händel-Gedenkfeiern in Halle die beiden englischen Händel-Forscher Professor der Musikwissenschaft *Edward Dent* von der Universität Cambridge und der Händel-Biograph *Newman Flower* nach Halle kommen.

Zu dem von der Halleschen Stadtverwaltung unter den einheimischen Künstlern ausgeschriebenen Wettbewerb um ein *Plakat für die Reichs-Händel-Feier* in Halle waren 65 Entwürfe eingegangen. Den ersten Preis erhielt *Richard Zink*, den zweiten Preis *Walter Berger*.

Im Jahre 1935 wird der hundertste Geburtstag des Komponisten *Felix Draeseke* gefeiert. Aus diesem Anlaß werden in zahlreichen deutschen Städten künstlerische Ehrungen für Draeseke geplant. Die Draeseke-Stadt Dresden plant ein großes Musikfest, wobei das dreiteilige Christus-Oratorium unter Leitung von Dr. *Karl Böhm* sowie Sinfonien zur Aufführung kommen werden. Auch der Dresdener Tonkünstler-Verein wird sich mit Kammermusikveranstaltungen beteiligen.

Der *Bremer Komponisten-Wettbewerb*, der den Titel »Deutsche Komponisten an die Front« trug, hatte 836 Einsendungen zum Ergebnis. Die drei ersten Preise der Ausschreibung, die ein Bremer Bürger stiftete, fielen an die Komponisten *Karl Gerstberger* (Bremen), *Hans Wiltberger* (Gladbeck) und *Fritz Werner* (Potsdam).

Der Leipziger Gewandhauskapellmeister, Professor *Hermann Abendroth*, dirigierte am 18. Januar in der *Warschauer Philharmonie* sein 8. Warschauer Konzert, zu dem auch das Diplomatische Korps zahlreich erschienen war. Außer der Eroica dirigierte Abendroth noch das f-moll-Konzert von Glasunoff und ein lyrisch-sinfonisches Stück des älteren polnischen Komponisten Karlowicz.

Die von dem Musikkritiker *Steffenson* in einer Altonaer Zeitung am 3. Januar veröffentlichte Kritik anläßlich der Sendung des Reichssenders Hamburg »Welterfolge der Oper« gab der hamburgischen Verwaltung für Kulturangelegenheiten Veranlassung, darauf hinzuweisen, daß Generalmusikdirektor *Eugen Jochum* nach wie vor das vollste Vertrauen aller maßgeblichen Hamburger Stellen besitzt. Das Philharmonische Staatsorchester, vertreten durch den Orchestervorstand, hat Herrn Senator *von Allwörden* gegenüber der einmütigen Empörung des gesamten Orchesters wegen dieser Kritik Ausdruck verliehen. Dem Kritiker selbst ist wegen seiner zersetzenden Kritik, die sich mittelbar auch gegen eine vom Staate getroffene Entscheidung richtet, durch die dafür zuständigen Stellen der Zutritt zu den Aufführungen der Hamburgischen Staatsoper und den Konzerten des Philharmonischen Staatsorchesters bis auf weiteres gesperrt worden.

Am 4. Januar konnte der *Städtische Musikverein Bochum* auf ein 75jähriges Bestehen zurückblicken. Hervorgegangen aus einer Verschmelzung des damaligen Städtischen Chores mit dem alten privaten Musikverein, führt der Städtische Musikverein nach der Vereinbarung, die bei der Übernahme im Jahre 1922 festgelegt ist, die Überlieferung des letzteren fort. Der bis dahin als selbständiger Verein bestehende Musikverein ist nach kurz aufeinander folgenden Versammlungen am 4. Januar 1860 gegründet worden.

Unter der Leitung von *Erich Kraack* haben sich in Köln junge anstellungslose Künstler zu einer Orchestervereinigung kammermusikalischer Art, dem »*Kölner Kammer-Sinfonieorchester*«, zusammengeschlossen. Aus ideellen Gründen haben sich einige Mitglieder des Städtischen Orchesters zur Mitarbeit bereit erklärt. Das Kammer-Sinfonieorchester pflegt die Literatur zwischen reiner Kammermusik und solcher für großes Orchester, so daß dadurch alle Werke mit kleinerer Bläserbeset-

zung der klassischen Literatur bis zur Moderne aufgeführt werden können.

Die Jury der *Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik* beschloß, im September in *Karlsbad* ein Internationales Musikfest zu veranstalten. Zum Vortrag kommen insgesamt 16 Orchesterwerke (darunter eins mit Chor) und 15 Kammerkompositionen. Der Staatszugehörigkeit der Komponisten nach steht die Tschechoslowakei mit sieben Werken (darunter drei sudetendeutschen) an erster Stelle. Es folgen drei Österreicher und drei Engländer. Mit je zwei Komponisten sind Deutschland, Belgien, Polen, Rußland, Ungarn, Italien und mit je einem Komponisten Frankreich, Schweiz, Schweden, Holland und Amerika vertreten. Von den beiden reichsdeutschen Komponisten gelangen zur Aufführung die Orchesterkonzerte: *Edmund v. Borck:* Präludium und Fuge; *K. A. Hartmann:* »Miserere.«

Die Tschechoslowakei verteilt im Jahre 1936 den *Smetana-Jubiläums-Preis,* der 40 000 tschechische Kronen beträgt. Der Preis ist für ein bedeutsames und umfangreiches Musikwerk bestimmt, wobei es gleichgültig ist, ob es sich um eine Oper, eine Sinfonie, ein Oratorium oder eine andere größere Schöpfung handelt.

Walther Ludwig, der Tenor des Deutschen Opernhauses in Berlin, singt bei den im Mai-Juni 1935 stattfindenden englischen Mozart-Spielen in Glyndbourne (bei London) den Tamino (Zauberflöte), Belmonte (Entführung aus dem Serail) in deutscher Sprache und den Fernando (Cosi fan tutte) in italienischer Sprache.

Der Bariton des Deutschen Opernhauses Berlin, *Gerhard Hüsch,* singt im Februar in London Lieder des finnischen Komponisten *Yrjö Kilpinen.*

Im Phonetischen Laboratorium der *Hamburgischen Universität* ist eine *Forschungsabteilung für vergleichende Musikwissenschaft* eingerichtet worden, die von dem Wissenschaftlichen Rat und Privatdozenten in der philosophischen Fakultät, Professor Dr. *Wilhelm Heinitz,* geleitet wird.

Mit Beginn des Wintersemesters 1934/35 wurde an der staatlichen *Hochschule für Musik in Berlin* eine *Fachgruppe Kammermusik* neu eingerichtet. Die Fachgruppe umfaßt alle Gebiete kammermusikalischen Musizierens in der Form von Streicher-, Bläser- und Klavierklassen und bezieht auch eine Arbeitsgemeinschaft für alte Musik, eine Liedklasse, ein Kammerorchester und einen Kammerchor in ihr Arbeitsgebiet ein.

Zum letzten Male wird im Juni dieses Jahres Dr. *Felix Weingartner* einen Meisterkurs für Dirigenten am *Basler Konservatorium* abhalten. Nach Abschluß des Kurses wird er sich endgültig von Basel verabschieden, um sich ganz seinem neuen Wirkungsfeld in Wien zu widmen. Den Schülern des Meisterkurses steht auch dieses Jahr wieder das volle Orchester der Basler Orchestergesellschaft zur Verfügung. Am Ende des Kurses haben sie Gelegenheit, sich in einer Reihe von Konzerten dem Publikum und der Presse sowohl als Dirigenten sinfonischer Werke, wie als Begleiter von Instrumental- und Vokalsoli vorzustellen.

Das Chorwerk »Ursprung des Feuers« von *Sibelius* wurde kürzlich in Wiesbaden unter *Hellmuth Thierfelder* aufgeführt.

Paul Graeners »Sinfonia breve« gelangte im 4. Sinfoniekonzert der Kapelle des Friedrich-Theaters unter der Leitung von *Helmut Seidelmann* zur *Dessauer* Erstaufführung.

In der bekannten Senderstadt *Langenberg i. Rhld.* wird am 4. und 5. Mai 1935 das *1. Niederbergische Musikfest* stattfinden. Träger der Veranstaltung sind das Gaukultur-

amt und die NS-Kulturgemeinde Gau Düsseldorf, die politische Ortsgruppe Langenberg und der Chorgau Rheinland des Reichsverbandes der Gemischten Chöre in der Reichsmusikkammer. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen von Staats- und Gaumusikfachberater Dr. *E. Krieger* und Städt. Musikdirektor *Mombaur*, Langenberg. Am ersten Tage gelangen zur Aufführung: Bachs »Musikalisches Opfer« in der Fassung von E. Krieger und die »Kreuzstab-Kantate«. Am zweiten Tage findet vormittags ein Volksliedsingen bergischer Männerchöre statt; das zweite Konzert findet abends statt unter dem Titel »Musik der Lebenden«. Das Programm enthält u. a. drei Orchester-Liederzyklen von *Georg Vollerthun* und eine Chorgemeinschaft von *Ludwig Weber*.

Der Musikhistoriker *Heinrich Sievers* hat, wie er im Braunschweigischen Geschichtsverein mitteilte, im Hochstift Hildesheim wertvolle Entdeckungen zur Kirchenmusik und -literatur des Mittelalters in Niedersachsen machen können. Namentlich hat er die liturgischen Handschriften des Braunschweiger Doms lückenlos aufgefunden, darunter vier verschiedenen Stilperioden entstammende Osterspiele. Unter ihnen gehört das letzte der Zeit um 1400 an und ist bis zur Reformation jährlich in Braunschweig aufgeführt worden; es bildet literarhistorisch die langgesuchte Vorstufe und Quelle des großen Wolfenbütteler Osterspiels, eines der bekanntesten und wichtigsten seiner Gattung.

Von der Zentrale der *Deutschen Wolgarepublik* ist mit einem Regierungszuschuß von 65 000 Rubeln in *Engels* ein Sinfonieorchester gegründet worden. Das Orchester, dessen Leiter *M. Ladner* ist, besteht aus 50 Musikern und aus einem Chor von 150 Personen. Das Orchester wird jährlich 55 Sinfoniekonzerte veranstalten. Bisher wurde Engels von Saratow aus bespielt.

Das *ungarische Philharmonische Orchester* in Budapest beabsichtigt, im April 1935 eine Konzertreise durch Deutschland zu unternehmen. Das Orchester, das unter der Leitung von *Ernst von Dohnanyi* steht, wird in folgenden Städten gastieren: Berlin, Breslau, Hannover, Leipzig, Hamburg, Düsseldorf, Köln, München, Nürnberg, Stuttgart, Frankfurt a. M.

Frankreich hat die *Einfuhr* von Geigen, Bratschen, Violas d'amore, Zithern, Banjos, Aeolsharfen, Bogen, Bogenstöcken sowie der Zubehör- und Einzelteile der Instrumente *kontingentiert*. Im ersten Vierteljahr beträgt das Kontingent nur 253 Stück Instrumente und 1123 Bogen und Bogenstöcke. Für die Einfuhr ist ferner das Einzeleinfuhr-Bewilligungsverfahren vorgeschrieben

Unter dem Namen »*Pariser Philharmonische Gesellschaft*« ist in Paris ein neues Sinfonieorchester gegründet worden. Bisher bestanden in Paris schon acht große Sinfonieorchester.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Charlottenburg hat eine *Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik* eingerichtet, an der Musikliebhaber, die ein Instrument spielen oder singen, teilnehmen können.

Zwischen der Reichsleitung des »*Nationalsozialistischen Lehrerbundes*« und dem »*Reichsverband für evangelische Kirchenmusik e. V.*« ist eine Vereinbarung über die Zusammenarbeit beider Verbände geschlossen worden. Der NS-Lehrerbund erwartet von seinen kirchenmusikalisch tätigen Mitgliedern den Beitritt zum Reichsverband für evangelische Kirchenmusik. Damit werden die hier und da noch im NS-Lehrerbund bestehenden, vom früheren preußischen Lehrerverein übernommenen eigenen kirchenmusikalischen Organisationen überflüssig. Die Regelung der Standesfragen der Lehrerorganisation und die Betreuung der gottesdienstlichen Aufgaben auf dem kirchenmusikalischen Gebiete werden dem Reichsverband für evangelische Kirchenmusik übertragen. Der Präsident des Reichsverbandes hat dementsprechend den Zusammenschluß der haupt- und nebenamtlich tätigen Kirchenmusiker zum »*Verband der evangelischen Kirchenmusiker Deutschlands*« angeordnet. Reichsobmann dieses Verbandes ist der Thomaskantor, Professor Dr. *Karl Straube*-Leipzig.

Die *Zeitschrift für Schulmusik* (Verlag von *Georg Kallmeyer*, Wolfenbüttel) hat mit Ablauf des 7. Jahrganges ihr Erscheinen eingestellt.

In *Stockholm* wurde im Rahmen der »Konzertvereinigung« ein Violinkonzert von *Hindemith* aus dem Jahre 1925 aufgeführt, das in der Presse einstimmige Ablehnung fand. So schreibt beispielsweise »Dagens Nyheter« (10. 1. 35): »Die Veranstaltung war vernichtend für den deutschen Atonalisten. Selten hat man wohl ein so harmloses Geblök, etwas so hoffnungsloses Idiotisches gehört, wie dies Violinkonzert. Gewiß war es das einzige Verdienst, daß einem durch die fünf Sätze klar wurde, von welchem Alpdruck sich

das musikalische Europa im letzten Dezenium befreit hat.«

Unter den Städten, die Johann Sebastian Bach anläßlich seines 250. Geburtstages in diesem Jahre durch besondere Veranstaltungen ehren werden, befindet sich auch *Arnstadt*. Bach war in der thüringischen Stadt von 1704 bis 1707 als Organist tätig.

Leoncavallo, der Komponist des »Bajazzo«, der 1919 starb, hat eine Menge musikalischer Entwürfe hinterlassen. Sein Briefwechsel, der wertvolle Einzelheiten zur Geschichte des italienischen Verismus abgeben wird, sowie sein literarischer Nachlaß gingen jetzt zusammen mit den musikalischen Konzepten in den Besitz der Theaterbibliothek der italienischen Gesellschaft der Autoren und Verleger zu Rom über. Auch die eigene Bibliothek des Komponisten befindet sich darunter.

Der *Prinz von Wales* hat für die Dudelsackpfeife einen Marsch komponiert, der den Titel trägt: »*Majorca*«. Die Inspiration zu »Majorca« soll der Sommeraufenthalt auf den Balearen im vergangenen Jahre gegeben haben. Sie ist kürzlich der Dudelsackkapelle des Schottischen Garderegiments zur Erprobung überreicht worden, ohne daß der Name des Autors genannt wurde. Das Schottenregiment wird ihn künftig bei der Ablösung der Wache vor Buckingham Palace spielen. Es handelt sich um einen langsamen Marsch, deshalb kann er nur bei diesem Anlaß verwandt werden.

Das *Algemeen Handelsblad* in Amsterdam meldet, daß der jüdische Dichter *Stephan Zweig* seinen Tantiemenanteil aus den bevorstehenden Aufführungen der neuen Oper von Richard Strauß »*Die schweigsame Frau*« jüdischen Wohlfahrtseinrichtungen zur Verfügung gestellt hat.

NEUERSCHEINUNGEN

Zum Händel-Jahr 1935 werden *Georg Friedrich Händels* sechs Sonaten für Violine und Klavier in einer kritischen Neuausgabe von *Herman Roth* erscheinen. Die neue Ausgabe enthält neben dem Urtext die nach der Spielpraxis der Händel-Zeit bearbeiteten Stimmen.

Karl Straube gab soeben *Bachs* »Acht kleine Präludien und Fugen« aus dem VIII. Band der Orgelwerke heraus. In einer Vorbemerkung vertritt Straube die Ansicht, daß genanntes Werk zwar aus Bachs »Werkstatt« stamme, *nicht aber von Bach selbst* herrühre.



RUNDFUNK

Von dem Freiburger Sänger und Komponisten *Ernst Duis* brachten der Reichssender München und Breslau am 4. Januar ein Legendenspiel zur Uraufführung: »Die heiligen drei Könige mit ihrem Stern«. Text und Musik: Ernst Duis.

In dem letzten Austauschkonzert des deutschen Kurzwellensenders mit *Tokio* wurde Strauß' »*Also sprach Zarathustra*« übertragen.

Walter Niemann (Leipzig) spielte im Reichssender Köln seinen Klavierzyklus Impressionen aus dem fernen Osten »*Der Orchideengarten*« op. 76.

Die erste Rundfunkaufführung von *Joh. Nep. Davids* »Introitus, Choral und Fuge für Orgel und Bläser« veranstaltete der Reichssender München. Solist: Michael Schneider.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLANDE

Die »Toteninsel« aus *Max Regers* Böcklin-Suite erlebte kürzlich bei einer Aufführung unter Maestro *Gui* in *Florenz* einen solchen Erfolg, daß eine Wiederholung stattfinden mußte.

Unter der Leitung von *Gustave Bret* veranstaltet die *Pariser Bach-Gesellschaft* im Februar und März sechs Instrumental- und Vokalkurse.

Das Philadelphia-Orchester hat im Rahmen seiner Sinfoniekonzerte Wagners »*Tristan und Isolde*« in Philadelphia in deutscher Sprache aufgeführt.

Gerhard von Keußler, der zur Zeit als Dirigent in *Melbourne* (Australien) wirkt, wird daselbst sein Oratorium »Zebaoth« zur Erstaufführung bringen.

Toscanini gab in Brüssel in der Philharmonie zwei Konzerte mit dem Pariser Straram-Orchester. Das erste Konzert brachte neben Werken von Rossini und Debussy die 4. Sinfonie von Brahms und »Tod und Verklärung« von Richard Strauß. Auf dem Programm des zweiten Abends standen Werke von Beethoven und Wagner.

PERSONALIEN

Dr. *Carl Weymar*, der Bratschist des *Berber-Quartetts*, wurde in die Reichsleitung der Reichsmusikerschaft Berlin berufen und mit der Geschäftsführung der Fachschaft IV (Kapellmeister und Solisten) betraut.

Generalintendant Walleck-München hat für die Spielzeit 1935/36 den Heldentenor *Karl Hartmann* (bisher Köln) und die Altistin *Karin Branzell* (Metropolitan Opera) verpflichtet.

Der Kammersänger der Sächsischen Staatsoper *Max Hirzel* ist bis auf weiteres beurlaubt worden.

Karl Heinrich Diener von Schönberg ist als Lehrer für Klavier in das Lehrerkollegium der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle eingetreten.

Generalmusikdirektor *Eugen Papst* wurde vom Präsidenten der Reichsmusikkammer zum Mitglied des großen Rates im Berufsstande der Deutschen Komponisten ernannt.

Jón Leifs wurde als Staatsmusikdirektor nach Reykjavik, Island, berufen und wird zukünftig jeweils mehrere Monate des Jahres in seiner Heimat verbringen, nachdem er achtzehn Jahre hindurch seinen ständigen Wohnsitz in Deutschland hatte.

Kurt Overhoff, der bisher als städtischer Musikdirektor die Oper und Konzerte in *Heidelberg* leitete, wurde mit Rücksicht auf seine Verdienste um das Heidelberger Musikleben vom Stadtrat zum Generalmusikdirektor ernannt.

TODESNACHRICHTEN

Victor von Woikowsky-Biedau ist im Alter von 68 Jahren in Berlin gestorben. Prof. von Woikowsky-Biedau ist besonders bekannt geworden durch seine Opern »Helga«, »Das Nothemd« und »Der lange Kerl«. Auch eine sinfonische Ballade »Jan van Jühren« wurde viel aufgeführt. Von Woikowsky-Biedau war Mitbegründer des Deutschen Opernhauses und bis zu seinem Tode erster Vorsitzender des Theaters der Jugend.

Im Alter von nahezu 60 Jahren starb in Köln am 24. Dezember *Engelbert Haas*, Direktor des bekannten Konservatoriums, an den Folgen einer Blutvergiftung. Geboren in Köln, besuchte er das Kölner Konservatorium, wo u. a. Franz Wüllner und Ernst Wolf seine Lehrer waren. Sein Hauptfach war der Gesang.

Im Alter von 52 Jahren verstarb der Marienbader Kapellmeister *Luis Kunz.* Lange wirkte er als Konzertmeister und Dirigent in Rußland, bis er 1921 zum städtischen Musikdirektor nach Marienbad berufen wurde.

Die früher weltbekannte Sängerin *Marcella Sembrich* ist im Alter von 76 Jahren gestorben. Sie war eine der großen Primadonnen, die nach ihrem Abgang von der Bühne noch eine Generation von bedeutenden Schülerinnen herangebildet hat.

Der besonders als Wagner-Sänger bekannt gewordene dänische Tenor *Peter Cornelius* ist in Kopenhagen im Alter von 70 Jahren gestorben. Cornelius sang im Jahre 1906 in Bayreuth, trat 1908 in Stockholm auf und in den Jahren 1907 bis 1912 in London. Er war Mitbegründer des Kopenhagener Wagner-Vereins und wirkte bis zum Jahre 1924 an der Kopenhagener Oper, wo er große Triumphe feiern durfte.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Graphischer Betrieb G. m. b. H., Leipzig

BACHS VERMÄCHTNIS

Von ERHARD KRIEGER-RATINGEN (Rhld.)

Als Johann Sebastian Bach 1750 stirbt, feiern ihn einige Nachrufe als den großen Orgelspieler; nur ein kleiner Kreis von Musikern, zumeist seine Schüler, betrauert den Heimgang des Schaffenden. Bald wird es still um das Gedächtnis des Meisters. Dennoch — und das ist gleichsam ein ergreifendes Wunder göttlicher Fügung — finden sich immer wieder Wächter über dem Vermächtnis des Giganten, deren Ruf zunächst verhallt, deren Treue aber sich weitervererbt. Denken wir um 1800 an Forkels prächtigen biographischen Appell an die Deutsche Nation, an das Versagen der ersten Veröffentlichung der »Kunst der Fuge«. Nur da wird das Geistige schließlich vergehen, wo es nicht leidenschaftliche, überzeugte Verfechter seiner Kraft hat und siegen wird es stets, wo ihm die Herolde erwachsen. Das Vermächtnis des Werkes Bachs ist eines der markantesten Beispiele dafür. Zu einer Zeit, wo Vierfünftel des deutschen Volkes nicht mehr den Namen Bach kannten, sind es die großen Meister, die ihm Ehrfurcht erweisen, denken wir an Mozart, Beethoven. Und zwar erkennt ihre schöpferische Genialität die Universalität des Kantors an, seine Schlüsselstellung in der musikalischen Gesamtentwicklung. Rund 60 Jahre nach seinem Tode beginnt die Auferstehung des Schaffens Bachs. Nicht Mendelssohn, sondern Zelter und seine Berliner Singakademie sind es, die sich in einer Weise den einzelnen Zweigen des Gesamtwerkes zuwenden, die einzigartig zielstrebig ist und jetzt Resonanz findet. Dem romantischen Zeitalter entspricht es, daß vor allem die Passionen, einzelne Kantaten und die Orgelwerke von einem staunenden deutschen Volke aufgenommen werden, also die Werke, in denen Bachs visionäre, überweltliche Gottschau Bilder stärkster seelischer Ausdrucksfähigkeit uns schauen läßt. Die Werke rein geistiger Prägung: »Kunst der Fuge«, »Das musikalische Opfer«, erarbeitet sich erst unsere Zeit, die diesen Dingen intensiver fühlend sich verbunden weiß.

Die neue Weltanschauung unseres Volkes wird dem deutschen Menschen Bachs Vermächtnis in klarer und schlackenfreier Artung, weil vorurteilsfreier erkannt, vermitteln. Die Wiedergeburt desselben hat Stadien durchmachen müssen, die aufs engste mit der Entwicklung unserer Musikkultur in den letzten 100 Jahren zusammenhängen. Auf eine Zeit des nachschöpferischen freudigen Hebens des herrlichen Schatzes folgt mit der zunehmenden Materialisierung und liberalistischen Zersetzung unseres Volkstums eine Zeit der intellektuellen »Bach-Pflege«, die weitab vom Erfassen des Geistes ist, der im Werk Bachs ewig lebendig fortzeugt. Bis in unsere Tage hinein haben Meister und sogar auch solche, die meinen es zu sein, Mozart und Beethoven folgend, ihr Bekenntnis zu seiner umfassenden Zentralstellung, als ihnen

selbst zutiefst bedeutsam, abgelegt. Bach vereint in seiner Kunst noch einmal das ihm überkommene Erbe der ihm vorangegangenen Jahrhunderte und zugleich weist er dem Künftigen die Sternenbahn in ewigen Gesetzen, die in seinen Werken tönendes Leben werden, Universum der schöpferischen Kunst. In ihr bindet er, mit Richard Wetz zu reden, »die Erde an den Himmel«, d. h. er gibt der überkommenen Religion einen neuen, vertieften Sinn. Bachs Kunst ist in unerhörter Art religiöse Kunst. Sie steht außerhalb der Welt. Fragen des irdischen Lebens sind für sie gar nicht vorhanden; sie ist geistige Versenkung in eine zeitlose Überwelt; tiefster Ausdruck eines von Anfang an bestehenden, nie gestörten Eins-Seins mit dem Göttlichen. Bei der kosmischen Universalität dieser Kunst nur, dieser erdnahen Entrücktheit in die heiligsten Ewigkeitsbezirke, kann es möglich sein, daß einmal jene volksgefühlsfremde »Bach-Philologie« und damit zum anderen der Intellektualismus der Hirnmusik der jüngsten Vergangenheit es uns weißmachen wollten, daß Bach erst ihrer bedürfe, um zu uns recht zu reden.
Noch spukt viel blutloses Intellektuellentum als geistige Treibminen in der Musik und Kultur unserer Frühlingstage neuen völkischen Werdens herum. Auch das wird das deutsche Volk ausscheiden. Der Weg — das möge der Sinn dieses Bach-Jahres sein — für das lebendige Vermächtnis Bachs wird frei. Wir wissen heute um die Sendung der Kunst als das reinste ethische Bekenntnis des Menschentums von sich selbst, als eindringlichste Sichtbarwerdung des nicht erklärbaren, metaphysischen übergewaltigen und stets gegenwärtigen göttlichen Seins; als Erweckerin und Förderin der lauteren Triebe im Menschen und deren Erkenntnis und Vervollkommnung durch sie, die Kunst. In diesem Sinne wird uns das Werk Bachs unmittelbares Erlebnis, soll es lebendig werden als gewaltige Quelle der Kraft neuen deutschen völkischen Seins.

BACH – GEISTESGESCHICHTLICH ZUGEORDNET[1])

Von HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Wann hat Bach gelebt? Die nackten Jahreszahlen 1685 und 1750, die seine irdische Wanderfahrt umgrenzen, sind ja nur Kilometersteine ohne die zugehörige Landschaft. Schlagen wir das Geschichtsbuch auf, so steht seine Lebensstrecke, grobhin gesehen, zwischen dem Dreißigjährigen und dem Siebenjährigen Krieg. Als Bach am Fuß der Wartburg das Licht der Welt erblickte, ging durch Mélacs Mordbrennerhaufen das Heidelberger Schloß in Flammen auf, und viele der durch das Edikt von Nantes aus Frankreich vertriebenen Hugenotten machten sich eben auf den Weg, um als An-

[1]) Aus »Johann Sebastian Bach«. Von Prof. H. J. Moser (1935) Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

siedler dem Ruf des weitsichtigen Großen Kurfürsten zu folgen. Das Kind Bach erlebte Karl den Zwölften und Peter den Großen, der Jüngling hörte in Lübeck Buxtehudes *Castrum doloris* auf den Tod des musikverständigen Kaisers Leopold I. und verfolgte in Wochenblättern die Kunde vom Spanischen Erbfolgekrieg. Er ist der eigentliche Generationsgenosse des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I., dem Preußen sein Heer und den gesunden Staatshaushalt verdankt, ihn erreichte auf der Reise von Weimar nach Cöthen die Nachricht, daß »Prinz Eugen der edle Ritter« Belgrad erobert habe, er musizierte in Leipzig vor August dem Starken und fantasierte noch in Potsdam vor dem jungen Sieger von Hohenfriedberg, der dem greisen Genius das Thema zum »Musikalischen Opfer« auf dem Silbermann-Flügel anschlug. Bachs Kantate »Du Friedefürst Herr Jesu Christ« suchte 1745 die Bürgerschaft Leipzigs über die »Greuel der Verwüstung« bei der Kapitulation vor den preußischen Kanonen des Zweiten schlesischen Krieges zu trösten, und mit der Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied« jubelte er am Neujahrstag 1746 dem Frieden von Dresden zu — an diesem Tag verließ der letzte preußische Soldat die Pleißenburg in Leipzig.

Gewiß — Bachs und Händels Jugend fällt in eine Niederungszeit der deutschen Reichsgeschichte, und gerade im Hinblick hierauf ist schon behauptet worden, die Musik blühe gern wie eine Schmarotzerblume auf faulenden Stämmen. Welche Verkennung —! Daß Deutschland zur Zeit des XIV. und XV. Ludwig so tief am Boden lag, war Schuld der abscheulichen Territorialpolitik fürstlich-absolutistischer Kabinette und dynastischer Eifersüchteleien, trifft aber nicht als Vorwurf das Volk als solches. Im Gegenteil: wo immer das deutsche Bürgertum damals zu Worte kam, auf den Opernzetteln der städtischen Theater und in den Streitschriften wackerer Patrioten, die sogar die Form des Librettos dafür vorschützten, in den Sprachgesellschaften und Akademien wird die ruhmvolle Vergangenheit Germaniens aufgerufen, wird dem jungen Geschlecht mit Leidenschaft die Schmach der Gegenwart vors Auge geführt, um eine bessere Zukunft zu gewinnen — Friedrich II. hätte nicht so rasch ganz Deutschland »fritzisch« gestimmt, wenn nicht jene vaterländische Stimmung überall (auch bei den italienfremden Bachs!) vorhanden gewesen wäre. Wie der junge geniale Leibniz die Ruhmgelüste des Versailler Sonnenkönigs von Deutschland weg auf eine ägyptische Expedition hat lenken wollen, ist erst neuerdings wieder beleuchtet worden — in dieser zukunftskräftigen, stammeseigenen Umwelt erblühte Bachs echt deutsch geartete Kunst.

Gewiß, die »gänzliche Erloschenheit des deutschen Volkes« schien gekommen, wenn man die Fremdwörterwut des damaligen Kanzleistils beobachtet, die auch Bachs Briefe und Eingaben oft zu so sonderbaren Sprachdenkmälern gestaltet; aber durchs ganze 17. Jahrhundert gehen auch die leidenschaftlichen Flugschriften »wider die allamodischen Sprachverderber«, wie jene

vierstimmig komponierte »Weheklag des alten Teutschen Michels« vom Friedensjahr 1648, und Stücke wie J. Banwarts »Ein seliges der alten Teutschen Leben, o liebes Vaterland . . .« fand der Primaner Bach auf der Lüneburger Michaelisbibliothek genug. Es war freilich die Zeit volksfremden Gelehrtendünkels und trockener Stubenpoesie, da die Postel und Brockes dicken Schwulst und Herr Hagedorn recht dünnblütige Anakreontik vor sich brachten. Aber der Stadtpfeifersohn Sebastian Bach stand nicht bei diesen gequälten Tüfteleien, sondern beim Volkslied: wie er mit ihm verwachsen war, zeigen das Hochzeitsquodlibet von 1707 und die so gar nicht Picandrischen Volksspielzüge in der Matthäus-Passion (»Mond und Licht sind vor Schmerzen untergangen«, »Der feige Verräter, das mörderische Blut«), es es zeigen die derben instrumentalen Anspielungen in der späten Bauernkantate (»Mit dir und mir ins Federbett . . .«) und die Späße bei der Themenrückkehr der Goldbergvariationen. Bach las, wie sein Nachlaß ausweist, Taulers Predigten, er las Luthers Bibel und besaß dessen Werke in den Folioausgaben noch der Reformationszeit. Vor allem: er hatte das ganze, herrliche Gesangbuch des 16. Jahrhunderts fest im Kopf, und ist so (wenn auch mit großenteils anderen Bewußtseinsvoraussetzungen theologischer Art) nicht nur ein Bürger des 18. Jahrhunderts gewesen, nicht nur ein Zeitgenosse des »geistreich« hüpfenden Choralbuchs von Anastasius Freylinghausen, sondern in höherem Sinn immer auch noch einer, der zu Luthers und Johann Walters Füßen gesessen.

Es ist weniger wichtig, daß Bach im Leipzig der Christian Günther, Gottsched und Fürchtegott Gellert gewohnt hat (wenn ihm auch der zweite einen Trauerodentext verfaßte), als daß er in Salomon Franck, Erdmann Neumeister, Henrici-Picander und Frau von Ziegler seine Hauptkantatendichter gefunden hat. Von ihnen zu sprechen, hat aber wenig Sinn, bevor nicht die theologischen Fronten klargelegt sind, zwischen denen sich diese geistlichen Librettisten Bachs zu bewegen hatten. Die Reformierten fielen hier durch ihre Stellung zur Kirchenmusik und durch die kirchenpolitische Gesamtlage von vornherein aus — obendrein hat Bach nie in Brandenburg gewirkt, wo noch eben der Große Kurfürst als reformierter Landesherr eines lutherischen Landes von vornherein zu versöhnlichem »Synkretismus« geneigt war — die Konkordienformel, die Bach in jedem Kirchenmusikamt zu beeiden hatte, verbot ihm »Laulichkeit« nach dieser wie nach katholischer Seite und er hat gern in Dr. Pfeiffers »Antikalvinismus« gelesen. Die Entscheidung ging innerhalb des Luthertums um Orthodoxie oder Pietismus.

Man darf sich die Orthodoxie des ausgehenden 17. Jahrhunderts nicht bloß als einen trockenen Rationalismus und als Vorstufe der Freigeisterei vorstellen. Sie war eher eine Art Luther-Renaissance strenger Bibelgläubigkeit gegenüber den sich meldenden klügelnden Einwänden aufgeklärter »Cavalliers«, schob aber sogar die *Unio mystica* zwischen Christus und der gläubigen

Seele ein, um den Vorgang der »Rechtfertigung« nur ja recht vorstellbar zu machen, wie das denn ja auch in mehreren Bachschen Kantaten herrlich ausgestaltet worden ist. Schon daß der innige Paul Gerhard und der glühend empfindende Paul Fleming überzeugte »Orthodoxe« gewesen sind, verbietet, in dieser Richtung nur verknöcherten Dogmatismus zu sehen. Höchstens schwächte sich die Orthodoxie, indem sie das große und vertiefende Erlebnis dreißigjähriger Kriegserfahrung, das sich zu dem Begriff des »lieben Leidens« religiös verdichtet hatte, durch die Vorherrschaft des Glückseligkeitsgedankens überwuchern ließ, der dann bei Leibniz, aber auf anderer Grundlage, fruchtbar werden sollte.

Gegenüber diesem Optimismus der scholastischen Theologen wie der Wissenschaft (Leibniz kommt da von Keplers Gottesharmonie her) suchen andere das wahre Reu- und Bußerlebnis aus aller Herzenstiefe, das Schuldgefühl aus einer Art Weltverschüchterung her zu gewinnen — das Bekennen solcher Erfahrung führte vor allem zu Andachtsbüchern, die Bachs Bücherei füllten. Der Puritaner-Einschlag dieser Reformrichtung sucht nicht nur Bet- und Fasttage ins Kirchenleben einzuführen, sondern wendet sich puristisch zumal gegen den tonkünstlerischen Prunk. Der jüngere Joh. Quistorp, Theologieprofessor seit 1651 in Rostock, spricht sich in schärfster Weise gegen die »Komödiantenmusik« aus, die in den Kirchen von den Organisten in den lateinischen, dem Volk unverständlichen Gesängen geboten wird. »Unter dem tanzklingenden weltlichen Orgelschall« — sagt er — »steigt der Prediger auf die Kanzel, unterdessen sitzt das Volk und klatscht«. Bei der Abendmahlsfeier darf nach ihm ebenfalls keine Instrumentalmusik dabei sein. Stark von Quistorp abhängig ist Großgebauer (Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion 1661). Ihn bewegt ein geradezu fanatischer Haß gegen die Orgel. »Diese Orgelpfeifen«, ruft er aus, »sind nichts anderes als lebendige Bilder des erstorbenen Christentums, die zwar heftig plärren und schreien, aber weder Herz noch Geist noch Seele haben.« Er eifert gegen die »Gesänge aus Welschland eingeführet, worinnen die biblischen Texte zerrissen und durch der Gurgel geschwinde Läufte in kleine Stücke verhackt werden«. Die Orgel zur Begleitung des Gemeindegesangs will er (wie auch der Schwabe Val. Andreae) dulden — aber das Konzertieren zumal beim Abendmahl ist ihm ärgerlich. »Da sitzet der Organist, spielet und zeiget seine Kunst. Daß eines Menschen Kunst gezeigt werde, soll die ganze Gemeinde Jesu Christi dasitzen.« Gemeindegesang dagegen »ist der süße Wein, den die Gemeine trinken muß, will sie voll Geistes werden«, weshalb nunmehr auch das landesherrliche Kirchenregiment überall die Ausgabe landschaftlicher Gesangbücher förderte. J. K. Dannhauer in Straßburg in seiner »Katechismusmilch« und den »Kometenpredigten« war ebenfalls Anhänger der Reformbewegung. Sein Urteil über die Kirchenmusik lautet: Hinweg mit dem neuen welschen Schreien und den Sirenenliedern, die in der lutherischen Kirche ihren Einzug halten

und an die Kirchenmusik im katholischen Kultus erinnern, die dem Laien unverständlich ist. Christliche Musik muß nach Skt. Pauli Anleitung Lehr- und Vermahnungsmusik sein. Auf dieser Überzeugung entfaltete sich der Pietismus Franckes und Speners, und es ist klar, daß Bach als Christ und Musiker hier Stellung nehmen, Entscheide treffen mußte. Man braucht nur schon die rote Tinte zu beachten, mit der Bach in seiner Reinschrift der Matthäus-Passion das Bibelwort gegen alle madrigalischen Zutaten herausgehoben hat, um zu sehen, daß er sich zur unbedingt bibelgetreuen Strenggläubigkeit schlug, die seinem Kirchenmusikertum (nach dem Vorgang Luthers selbst) allein Licht und Luft ließ.

Freilich konnte Bach auch vom Pietismus nicht unberührt bleiben. Schon von seinen mütterlichen Ahnen, den Erfurter Lämmerhirts her, bestand eine persönliche Beziehung zu dem mystischen Schwärmer Esaias Stiefel (1605), dessen hingegebenes »Ich bin Christus« selbst der Görlitzer Theosoph Jakob Böhme als verstiegen abgelehnt hatte. Wie sehr der Pietismus (Speners *Pia desideria* erschienen 1675) die besten Gefühlskräfte der Nation an sich zog, ist schon an der theologischen Einbuße Leipzigs bis in Bachs Zeit hinein dadurch, daß J. B. Carpzovs Rechtgläubigkeit einen Spener nach Berlin und den A. H. Francke nach Halle vertrieb, abzulesen; aber wenigstens wurde durch Val. Ernst Löscher († als Superintendent in Dresden 1749) die Kampfart gegen sie würdiger als vorher, der er im Gespräch zu Merseburg geradezu beide Lager versöhnen wollte — *in musicis* der Standpunkt von Schemellis Zeitzer Schloßgesangbuch, an dem ja Bach mitgearbeitet hat. Schon der »Enthusiasmus« der Spenerschen Lehre und ihre Herzenswärme mußten den Künstler in Bach berühren — sonst aber drängt bei ihr das sittliche Wollen die Duldung des Schönheitlichen gar zu sehr zurück. Immerhin: Bach las nicht nur die Orthodoxen wie Calovius, Olearius, Martin Geyer, J. M. Meyfart, J. Gerhard, Hunnius und Joh. Arnd, sondern hatte auch Aug. Hermann Franckes »Predigten und Traktätlein« vierbändig im Schranke stehen und nicht minder Speners »Gerechten Eifer wider das Papsttum«. Es mag ihm manchmal gegangen sein wie dem alternden Erdmann Neumeister, der theoretisch die Pietisten scharf bekämpfte und doch in seinen Arientexten stellenweise den reinsten Pietismus dichtete. So kam mancherlei Pietistisches in die Bachschen Kantaten: »Du süßer Jesusname du« (Kantate 171), »die Bahn, wo meiner Seele brünstiges Verlangen, mein Heiland, hingegangen . . . Doch willst du würdiglich sein Fleisch und Blut genießen, so mußt du Jesum auch in Buß und Glauben küssen« (154), »Ich folge dir nach durch Speichel und Schmach, am Kreuz will ich dich noch umfangen« (159), »So mich Jesus liebet, ist mir aller Schmerz über Honig süße, tausend Zuckerküsse drücket er ans Herz« (87) usf. Jedenfalls steht Bach noch auf einem ganz anderen, tief im Gefühl verwachsenen Boden, während dann sein haßvoller Gegner Ernesti junior mit der rein grammatischen Auslegung

des Neuen Testaments (1761) einen elegant-literaturkritischen Philologismus begründete, die rein verstandesmäßige Wortdeutung einer neuen, kühleren Zeit.
Hatte Sal. Franck zu Weimar im Stil des ausgehenden 17. Jahrhunderts zur Kantate nur Arientexte und Bibelwort vereint, so theatralisierte Erdm. Neumeister seit 1700 unter dem Einfluß der Weißenfelser Oper diese Form der Kirchendichtung durch Einfügung der »madrigalischen« Reimprosa für die Seccos — wieder so ein tatsächliches Neuerertum im gedacht Altmodischen, das das Übergangsmäßige der ganzen Zeit beleuchtet. Franck hat Bach zuliebe später diese von den Zeitgenossen vielfach angegriffene »Bereicherung« auch noch übernommen. Freilich, bei Franck meldet sich auch manchmal die geschmacklose Nüchternheit des rationalistischen Jahrhunderts, so wenn man etwa an seine Bach-Kantate Nr. 168 denkt »Tue Rechnung« — eine wahre Börsenstudie: »Wenn ich meine Rechnungen so voll Defekte sehe«, »Kapital und Interessen meiner Schulden groß und klein müssen einst verrechnet sein«, »Du bist bezahlt, du bist quittiert« — wen erinnert das nicht an die Choraldichtung von Lessings Vater »Mein Jesus kann addieren und kann multiplizieren auch da, wo lauter Nullen sind«? In solchen Fällen reichen Wustmanns geschickte Besserungsvorschläge nicht, sondern man wird zu Bachs Musik ganze Neudichtungen versuchen dürfen.
Man darf aber nicht denken, daß Bachs Kantatendichtungen lauter geschmacklose Monstra gewesen seien — im Gegenteil finden sich (oft gerade unter denen namenloser Verfasser) überraschend schöne und starke Prägungen, wie sie damals selbst in der »hohen« Literatur selten gewesen sind; so etwa in der anonymen Weihnachtskantate Nr. 151 (um 1730) »Süßer Trost, mein Jesus kommt«, das madrigalische Rezitativ: »Du teurer Gottessohn, nun hast du mir den Himmel aufgemacht und durch dein Niedrigsein das Licht der Seeligkeit zuwege bracht. Weil du nun ganz allein des Vaters Burg und Tron aus Liebe gegen uns verlassen« (ist das nicht halb Lohengrin, halb Heliand?!), »so wollen wir dich auch dafür in unser Herze fassen.«
Henrici als schnellfingriger Hersteller zweideutiger Hochzeitscarmina zählte seine Jahre mit dem Jahrhundert und dem Neumeisterschen Kantatenrezitativ, er ist eine Leipziger Rokokoerscheinung. Um einer Gottschedschen Fingerbeklopfung Widerpart zu bieten, verreimte er plötzlich einen Evangelienjahrgang im Alexandrinertakt der »Laune des Verliebten«; 1725 bot er auch ein Matthäus-Passionsgedicht — teils allein, teils mit ihm baute sich Bach die Texte des eifrigen Kreatürchens zu seinem hochbarocken Zweck zurück. Von Anfang an kam ihm nachmals die edlere Art der Frau von Ziegler mit ihrem »Versuch in gebundener Schreibart« entgegen. Vieles hat Bach sich selbst nach Bedarf zurechtgedichtet; aber noch zwei feine, ungenannte Librettisten hat R. Wustmann unter Bachs Gevattern als wahrscheinlich aufgedeckt: den damals stimmkranken Thomaspastor Christian

Weiß und zuletzt dessen zartfühligen Sohn gleichen Namens; ihm könnte jene Umarbeitung von »Aus tiefer Not« zuzutrauen sein, »wo in Luthers Gedicht eine ganz neue Jesus-Religion hineingefügt worden ist«.
Es grenzen Bachs geistig-religiöse Bezirke aber auch an jenes mystisch-übersinnliche Gebiet, auf dem etwa, von Johann Arnd und noch mehr Jacob Böhme her, ein Revolutionär wie jener Gottfried Arnold, der Mann der berühmten Kirchen- und Ketzerhistorie, mit seinen »Göttlichen Liebesfunken« von 1701 zu Hause gewesen ist. Eigenartig in Fluß und Wandel begriffen wie die Welt des Hörbaren ist für die damalige deutsche Menschheit auch der sichtbare Kosmos. Die Namen Kepler, Cartesius, Leibniz bezeichnen die Hinzueroberung eines gewaltigen, ausgesprochen abendländischen Reichs zur alten Geometrie und Arithmetik: die Funktionstheorie, die Bewegungsmathematik. Mit den Differentialgleichungen, mit der Infinitesimalrechnung kommt die Schmiegsamkeit der Kurve zu vollen Ehren, das Zwischenwertige, Unendliche, Irreale, Unkörperlich-Phantastische — man kann geradezu sagen: neben der Betastbarkeit des Euklidischen Weltbildes tut sich eine zweite, musikhafte Mathematik auf. So auch in der bildenden Kunst, in der die Baumeisterei die Führung ergreift, zugleich plastische und vor allem malerische Gegensatz- und Ungefährwirkungen in sich nehmend. Unwirklich-theatralische Weiten hatte der Blick auf die barocken Opernbühnenbilder so gut wie auf die Altäre der Jesuitenkirchen aufgerissen, und wie man damals die Architektur »gefrorene Musik« nannte, konnte man die Tonkunst auch »verdampfte Architektur« nennen. Es ist kein Zufall, daß der scharfsinnige Fugen- und Kanonbosseler Seb. Bach, der in den Kantatenzyklen seiner Missa und Passionen die großartigsten Dekorationsfronten an Tonartkreisen aufbaut, der genaue Zeitgenosse so viel großer Barockarchitekten gewesen ist: mit Schlüter und Pöppelmann, mit Prandauer und Daniel Neumann, mit Fischer von Erbach, Lukas von Hildebrand und Balthasar Neumann eint ihn ein enger geistes- und kunstgeschichtlicher Zusammenhang. Diese ovalen Grundrisse und Fenster, das schlaghaft wechselnde Helldunkel des Raumes, diese muschelig-rundlichen Wolken und spielerisch gedrehten Säulen, bombastischen Deckengemälde und täuschenden Perspektiven, man findet sie (wenn nicht wörtlich, so doch dem Geiste und Kunstgefühl nach) alle in der Musik des 17. Jahrhunderts wieder: in den freien Entsprechungen der Dacapo-Arie und dem backenaufblasenden Pathos der Akkompagnati, in der so reichen Ornamentik und den vor Kraftgefühl weit ausladenden Koloraturen, im malerischen Ungefähr der Continuo-Harmonieflächen zwischen den ziersamen Außenlinien der Generalbaßmonodie.
Aber Bachs Zeit ist doch nicht mehr die breitausströmende von Heinrich Schütz. Ob man in »seine« Weimarer Schloßkirche oder in die bekannte Innenabbildung der Leipziger Thomaskirche zu seiner Zeit hineinschaut — schon die Art der Darstellung zeigt etwas Schmalbrüstiges, starr, hoch und eng

Gewordenes, das damals auch die Gesangbuchformate ergreift und an magere, hüstelnde Perückenstockmagister erinnert. Sebastian selbst steht noch (und vollends erst sein Mitriese Händel!) breitgesund-altväterisch dazwischen; aber man spürt so etwas wie einen Schwundprozeß an innerem Lebensraum gerade im damaligen Protestanien, zugleich ein Spillerigwerden vom zunehmenden Französeln her — die deutsche Menschheit wandte sich ins Rokoko. Das war an sich noch kein Verlorengehen — im Gegenteil: man rettete sich vor dem Schablone gewordenen Italienerbombast der Höfe durch Watteausche Empfindsamkeit und Rousseausche Naturschwärmerei in die bescheiden-nüchterne Bürgerlichkeit Chodowieckis und kam so schließlich zu sich selbst. Aber Bach, der reichlich einsam-fremdlinghaft und groß zwischen diesen Betriebsamen des kleinformatigen Gefühls steht, hatte solchen Umweg der Moden nicht vonnöten — er war schon längst, schon immer bei sich selbst, beim innersten Kern deutsch-frommer Bürgerkraft daheim gewesen, den die Enkel erst mehr als fünfzig Jahre danach hocherstaunt bei ihm entdeckten.
Versucht man aber, Bach nicht nur in seiner Zeit zu sehen, sondern seine Erscheinung als sinnvoll innerhalb der Großepochen der Geistesgeschichte zu begreifen, so tritt viel stärker als das mancherlei »weil« und »infolge« seiner zeitstilistischen Abhängigkeiten das gewaltige »obgleich« und »trotzdem« hervor, mit dem er als ein Granitblock im Zeitenstrom die kleinen Wellen der Bedingtheit sich vor ihm teilen und vorbeifliehen läßt. Dann ist Bach gleich Luther, Dürer, Rembrandt und Bismarck unbeschadet alles einmalig Neuen und Zukunftbestimmenden, das er gleich diesen gebracht, einer der großen deutschen, linienhaft-nordischen Artbewahrer, wie sie nur die kleinen Eifrigen, die Zivilisations- und Fortschrittsbeflissenen, als »Konservative« zu tadeln und als »Reaktionäre« zu schelten belieben. Dann versinken die realen Jahre und Jahrzehnte, wo er eben von Matheson oder Scheibe eine Zensur erhalten oder gutmütig die Klavierdrucke des stets eilig herumreisenden Hurlebusch in Verlag genommen hat oder gegen Telemann in einer Bewerbung zurückgesetzt worden ist; dann tritt jene höhere Zeitwirklichkeit in ihre Rechte, wo er gestern mit Schütz, vorgestern mit Palestrina, vor drei Tagen mit Heinr. Isaac und Senfl Umgang gepflogen, wo er der Fortsetzer (und in vielem Sinn der Gipfler) einer überzeitlichen Gotik in Tönen geworden ist, einer, in dem der Geist des Erwin von Steinbach und des Matthias Grünewald nach so viel glättender, rundender Südlichkeit mystische Wiedergeburt erlebt hat in alt-neuem, spitzig-zackigem, schwerelos-steilem Sehnsuchtsgebäu der Töne. Bach ist, in jener Zeit der listigen Klientenunterwürfigkeit und kalter Wahrscheinlichkeitsrechnung der zahllosen »Verständigen«, einer der letzten großen »Dennoch!«-Rufer der deutschen Seele gewesen, dem in seiner Märchenweisheit das schlechthin Wahre hoch über allem bloß platterdings Wirklichen gestanden hat, der letzte ganz große Prophet des als Lebens-Grundgefühl keinen Beweis erfordernden Glaubens.

ÜBER DAS FUGENTHEMA BACHS

Von WERNER KORTE-MÜNSTER i. W.

Bach wird seit langem immer wieder neu entdeckt, sei es, daß die Größe und Weite seiner barocken Welthaltung erst langsam Einzelzüge hervortreten läßt, sei es, daß die sich wandelnden Musikanschauungen in den Generationen des 19. Jahrhunderts bis heute immer nur bestimmten Zügen des Meisters sich verwandt fühlten und Geschmack abgewannen.

Spitta vermochte die Gesamtleistung des Bachschen Lebenswerkes nicht anders zu sehen, als in der ihm selbst eigenen Anschauung von der Evolution aller Kunstgeschichte, deren Höhepunkt für die Musik der Sinfoniestil Beethovens selbstverständlich bedeutete. Trotzdem die stilistische Unterscheidung des polyphonen und homophonen Stils gemacht wurde, war sie doch nicht mehr als ein Inbetrachtziehen zweier Techniken im Dienste einer Sache, der Musik, wie sie im Sinne der klassischen für allgemeingültig gehalten wurde; daß man damit die historisch begrenzte, dialektisch-dynamische Motivmusik als allgemeine Voraussetzung dem musikalischen Erfinden unterschob, fiel kaum in Betracht.

Nachdem diese Verschiebung der historischen Grundlagen einmal vorgenommen wurde, konnten naturgemäß nur Einzelzüge in ihrer historischen Faktur unter dieser Decke wieder freigelegt werden, vornehmlich entdeckte jede Zeit zunächst sich selbst in dem universalen Barockkünstler: die impressionistischen Generationen ließen den Maler Bach in den Vordergrund treten, die religiöse Front entdeckte die Symbolwerte, die »neue Sachlichkeit« spannte Werk für Werk auf das rationale Streckbett der Zahlenkombinationen, kurz: jeder ehrfürchtigen Untersuchung, wie auch ehrfurchtsloser Vergewaltigung konnte und mußte Joh. Seb. Bach dienen, ohne daß wir nun heute sagen können, aus allem ein gewissenhafteres und gültigeres Bild seines Lebenswerkes gewonnen zu haben. Es scheint vielmehr sicher, daß alle diese ernsten wie auch verantwortungslosen Spekulationen, so viel richtige Ergebnisse sie immerhin gezeitigt haben, eine immer gefährlichere Kluft vor dem aufgerissen haben, was uns allein Auskunft geben kann: der historische Tatbestand des Werkes. Solange wir nicht einmal einwandfreie Darstellungen des phänomenologischen Befundes besitzen, sind alle noch so virtuosen »Deutungen« völlig aus der Luft gegriffen.

Die besinnliche Rückkehr zur Werkdarstellung, die den Grund zu weiteren geistesgeschichtlichen Betrachtungen zunächst vorbereiten kann, ist neuerdings von mehreren Autoren unternommen worden; zu nennen ist an erster Stelle die Arbeit Fr. Dietrichs im BJ. 29[1]). Im folgenden ist ebenfalls versucht, mit ein paar Strichen einen Tatsachenbefund herauszuarbeiten, der seit langem bekannt und darum keine »Entdeckung« ist, der allein zu dem Zwecke unternommen wird, auf einem kleinen Gebiete möglichst gründliche Untersuchungen anstellen zu können, um deren Ergebnisse zu einer immer klareren historischen Erfassung des Bachschen Lebenswerkes beizusteuern. In Anbetracht der Kürze des zur Verfügung stehenden Raumes muß eine Einschränkung statthaben, die hier vorweg betont sein mag: wenn von der Gestaltgeschichte des Bachschen Themas gesprochen werden soll, so soll es nur auf dem Gebiet der Orgelfuge geschehen; außerdem kann es nicht darauf ankommen, historische Ableitungen zu geben, kann es nicht die Absicht sein, Einflüsse anderer Komponisten wie Buxtehude, Pachelbel oder außerdeutscher Musik nachzuzeichnen (die zudem bekannt sind), sondern

[1]) J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln.

das Bachsche Orgelfugenthema soll in seiner fertigen Gestalt im Mittelpunkt einer kurzen Untersuchung stehen, die lediglich erfassen will, wie das Thema werkhaft beschaffen ist.

Wenn für die Klassik das Motiv als kleinste, zeugende Einheit zu gelten hat, aus dessen Kern sich die metrischen Verhältnisse und schließlich der Sonatensatz entwickelt, so ist es für die deutsche Hochbarockmusik die Figur im weitesten Sinne. Das Motiv ist die dynamische Keimzelle dialektischer Kontrasttechnik, die Figur ist die statische Grundformel, aus deren Addition die barocke Fuge erwächst. Die Figur ist zunächst nicht ein Einzelnes, sondern nur ihre Addition macht sie zu dem, was ihr eigentliches Wesen überhaupt erst erkennen läßt. Als Beispiel mag hier das Thema der C-dur-Fuge (GA IV, 25; P IV, 1) herangezogen werden:



Je nach Einstellung des Bewußtseins wird der Hörer den Anfang des Themas in größere und kleinere Figuren aufteilen, am Ende des ersten Taktes aber werden alle Hörer auf eine halbtaktige Gruppierung sich eingestellt haben, so daß sich folgendes Hörbild ergibt:



Auch der analytisch geschulte Musiker wird, wenn er zu Anfang je vier Sechzehntel getrennt hat, sofort dazu übergehen, als »Figur« jeweils den halben Takt anzusprechen: die charakteristische Einzelfigur von vier Sechzehnteln, oder auch acht Sechzehnteln ist in diesem Falle — und überhaupt — belanglos, sie wird erst als Figur in ihrem zeugenden Sinne erkannt in der Addition zu Summen. Hier liegt im kleinsten Bereich zugleich der tiefste Wesensunterschied zur späteren klassischen Musik begründet: das Motiv wird in seiner Wiederholung nicht als Addition aufgefaßt, ihm ist die metrisch zusammenfassende Kraft eigen, aus einem Takt werden zwei, aus zweien vier, aus vieren schließlich acht, wenn hiermit der Hörvorgang einer metrischen klassischen Periode etwa gekennzeichnet werden kann[1]). Die Figurentechnik dagegen kennt keine metrischen Verhältnisgruppen, sie ist am besten der reinen Addition 1 + 1 + 1 + 1 ... vergleichbar, wobei die Anzahl völlig ungewiß bleibt und durch keine Überschau- oder besser Überhörbarkeit geordnet wird, hierfür sind die langen Figurketten manches frühen Bachschen, oder überhaupt barocken deutschen Orgelthemas Zeugen.

Kehren wir zu unserem C-dur-Thema zurück. Die Figurkette, wenn sie die Figur leitereigen oder symmetrisch verschiebt, ist an sich endlos, so daß als eigentlich gestaltgebend die Kraft anzusehen ist, die diesem uferlosen Abgleiten den formenden Ausgleich gibt. Diese Gestaltfrage macht nun den Hauptteil der Arbeit Bachs am Fugenthema von der frühesten Zeit bis in die ersten Weimarer Jahre nach 1708 aus. Das vorliegende Thema zeigt charakteristisch, daß eine zweimalige Figurkettung den gleichen zeitlichen Ablauf benötigt, um die ablaufende Figur aufzuhalten und in eine Schlußformel umzuleiten. Der Hörer wird (trotz des g′ auf dem zweiten Sechzehntel) bis etwa zum zweiten Viertel des zweiten Taktes den unbefangenen Eindruck haben, daß die Figur weiter ablaufe, erst die Wiederholung der Kurzfigur des ersten Viertels auf dem zweiten wird ihm das plötzliche Stillstehen der Motorik und die vorher stattgehabte kleine Veränderung des Oktavsprunges in den Sextsprung e″—g′ bewußt machen, aus welchem Stillstand er dann, unbemerkt fast und überraschend, in die Schlußformel der zweiten Takthälfte

[1]) Siehe: H. Erpf, Der Begriff der musikal. »Form«, Leipziger Dissertation, Stuttgart 1914, S. 8 ff.

des zweiten Taktes hinübergeleitet wird. Es ist also dieser etwas unbeholfen wirkende Stillstand in der ersten Takthälfte von Takt 2 dadurch erreicht, daß in dem Augenblick, in dem der Hörer sich auf Halbtaktgruppen eingestellt hat, diese durch eine leerlaufende Viertelfigur-Wiederholung durchbrochen wird. Damit ist das eigentliche Kräfteverhältnis im Bachschen Thema der angegebenen Zeit gekennzeichnet: Figur und Gegenfigur. In der Kraft, das Endlose zum Endlichen zu zwingen, zeigt sich bei den deutschen Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts die geistige Kraft einer Welthaltung, die bis in die kleinste Zelle strahlt. Man wird sagen können, daß damit die Charakteristik des als Beispiel gewählten Themas, wie der barocken Themenbildung überhaupt, nur von der Seite der linearen Bewegungskräfte gesehen ist, daß die Frage nach der rhythmischen und harmonischen Qualität unbeantwortet geblieben ist. Es ist nicht schwer einzusehen, daß hier der Rhythmus eine völlig andere Funktion hat, als er z. B. in der klassischen Motivmusik besitzt. Das Motiv ist eine Einheit, rhythmisch, melodisch und harmonisch von einer bestimmten metrischen (◡ /) und dynamischen Qualität, die allein aus dem untrennbaren Zusammenwirken der drei Faktoren erkennbar wird. Auf der anderen Seite hat zwar die Figur eine bestimmte rhythmisch-melodische Konstanz in der Kette, doch ist der Rhythmus hier — wie die melodische »Figur« — rhythmische Formel, der Figurkette nur aufgelegt, ihr aber nicht verpflichtet. Die rhythmische Qualität von 32 Sechzehnteln wie in dem besprochenen Thema ist etwas durchaus Selbständiges gegenüber der Auffüllung dieser rhythmischen Reihe durch Figur und Gegenfigur. — Und die Harmonik? Die ablaufende Figurkette kennt keine harmonische Begrenzung, so lange sie vor allem leitereigen vonstatten geht, die Gegenfigur aber erhält eine wesentliche Verstärkung ihrer formbindenden Kraft durch einen vorbedachten harmonischen Plan als einer Art Auffangsvorrichtung, die das Thema in eine Begrenzung zurückführt, die Hauptanlaß ist, das Thema als etwas Geschlossenes zu hören und es gleichzeitig seiner Fortführung in einer anderen Stimme zuzuführen. Die Harmonik ist auf dieser Grenze zwischen Beginn und Abschluß von entscheidender Bedeutung, sie wird vom Komponisten als wesentliches Instrument vorbedachter Geordnetheit dem Figurwerk aufgezwungen. Ist die harmonische Bewegung unscharf — wie in unserem Beispiel — so verliert das Thema für den Hörer so ziemlich seine Überhörbarkeit, bleibt unplastisch, ist die Harmonik in einem deutlichen Spannungsbogen eingebaut, so ist es umgekehrt.

Das besprochene Thema stammt aus den ersten Weimarer Jahren, und bis in diese Zeit bleibt für Bach die Aufgabe immer gleich gestellt. Für die geistige Bezwingung der barocken Figur zur gültigen Normierung sind aber der Lösungen viele. Greifen wir aus der Arnstädter Zeit ein anderes Thema heraus, das der c-moll-Fuge (GA IV, 32; P IV, 9), so vermag dieses in einer ungleich vollendeteren Art den frühen Stil zu kennzeichnen:



Wieder besteht die Figurenkette aus einer zweifachen Addition, wieder wird die dritte Figur unmerklich in die Gegenfigur umgebogen, die jetzt aber eine so ausgesprochen harmonisch-kadenzierende Kraft entwickelt, daß der Abschluß bald erreicht wird. Auch bei diesem Thema hört man zunächst eine Dreiersumme von Figuren:



mit einem charakteristisch fehlenden Sechzehntel auf 4, der zweite Takt bringt die Umstellung auf das ganztaktige Summieren, der dritte und vierte Takt zerstören diesen Ablauf in der oben vom C-dur-Thema abgeleiteten Technik. Allerdings macht sich hier die Gegenfigur viel deutlicher in ihrer harmonischen Funktion breit, so daß sie viel eher als die Abspaltung einer harmonischen Endfiguration zu bezeichnen ist. Damit ist für das Figurkettenthema des jüngeren Bach ein spezieller Thementyp gekennzeichnet, dem man immer wieder begegnet: Figurkette mit harmonischer Endfiguration. Wenn man sich auch heute mit den Ausführungen Spittas (I, 248) zu dem c-moll-Thema kaum noch wird befreunden können, so wird man ihm beipflichten müssen, daß dieses Thema in seiner prägnanten Formung zu den besten Bachschen Erfindungen aus einer Zeit gehört, in der er sich »Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudes Werke zu Mustern nahm« (Mizler S. 162).

Ebenfalls aus der Arnstädter Zeit stammt ein drittes Thema, das der C-dur-Fuge (GA III, 18; P III, 7), das — zwar in früher Form — einen anderen bevorzugten Typ vorstellt.



Die Figurkette beherrscht den dritten bis fünften Takt des Themas, erhält keine Gegenfigur und keine harmonische Endfiguration, die Figur läuft sich in mehrfacher Wiederholung schließlich auf dem Tonikaton fest und pausiert erschöpft im letzten Viertel des fünften Taktes. Dafür geht nun etwas Selbständiges voraus: ein eineinhalbtaktiger Themen»kopf«, der in gleichmäßiger Bewegung eine klare Aufstellung und Beleuchtung der Tonart der Fuge durch die Wiedergabe des T-Dreiklanges (+ Sext) voranstellt. Ruft man sich die tonartlich unbestimmte Figurkette der oben besprochenen Themen in Erinnerung und bedenkt die Funktion der angehängten harmonischen Endfiguration, so ist bei diesem C-dur-Thema mit der Umkehrung der Verhältnisse (der harmonischen Gruppe vor der Figurgruppe) ohne Zweifel das Gleiche erreicht, vielleicht in einer für den Hörer ungemein plastischeren Art. Da der harmonisch (und nun auch rhythmisch) von der Figurkette abgesetzte Themenkopf melodisch kaum mit der ablaufenden Figurgruppe verwandt ist, wird damit der gesamten Fuge (und ihrer harmonischen Ordnung) eine außerordentliche architektonische Transparenz verliehen. Bach war sich dieses Vorzuges durchaus bewußt, das zeigt vor allem die Umarbeitung des Pachelbelschen Themas in der großen D-dur-Fuge (GA II, 10; P IV, 3). Das Thema Pachelbels



ist eine reine Figurkette, deren Eröffnung nur durch Verlängerung der Achtelbewegung in Viertel und Zusammenziehung der ersten beiden Viertel zu einer halben erreicht wird:



Der Abschluß wird mit einem synkopischen Festhalten auf dem Tonikaton und der Leittonkadenz plötzlich vollzogen. In dieser Form konnte Bach dem Thema keinen Geschmack

abgewinnen, die Figurkette mußte als Gegenwirkung zu ihrer endlosen Additionsreihe eine starke, charakteristische Gegenfigur erhalten. Bach benutzt dazu die Pachelbelsche Figur, die das Thema in den ersten Kontrapunkt zum zweiten Themeneinsatz überleitet



und setzt nun den Block einer vierfachen Figurwiederholung harmonisch eindeutig **vor** die eigentliche Figurkette:



Dann spaltet er die von h′ ablaufende Achtelfigur Pachelbels



in Sechzehntelfiguren auf,



der Schluß bleibt beibehalten. Durch die Aufspaltung in Sechzehntel erhält die Figur Bachs erst ihre brillante Schwungkraft, für die der Themenkopf eine ebenso kraftvolle »Gegenfigur« bedeutet. Gegenüber dem »Butzenscheibenstil« Pachelbels wird hier die ganze barocke Kraft der Figur lebendig und vermag dem Personalstil Bachs gegenüber dem Zeitstil seine eigene Beleuchtung zu geben: bei völliger Beibehaltung der Substanz ist zugleich eine Aufweitung des geistigen Horizontes geschehen, die aus dem einfachen Pachelbel-Thema herauszulesen es eben eines Meisters wie Bach bedurfte.

Ein großer Thementyp ergibt sich schließlich als dritter notwendig aus der Zusammenfassung der beiden vorgenannten. Ebenso wie es eine charakteristische Bachsche Inventionstechnik ist, die auch in vielen anderen Werken zu finden ist, daß der Kopfgruppe die Sequenzgruppe mit der modulierenden Kadenzgruppe in ewig wiederholter schematischer Anlage folgt, so ist von Bach das große Orgelthema der frühen Weimarer Jahre in eine gleiche Dreiteiligkeit geformt. In ihnen ist die Weite der Bewegung, ist die ins Unendliche gesteigerte Kraft der Figur in die dogmatisch-strenge Harmoniebewegung zurückgezwungen, so daß sich diese Kräfte nun in schönem Ausgleich die Wage halten. Als Beispiel kann die a-moll-Fuge (GA I, 4; P II, 8) gelten, die diesen Typus in Vollkommenheit darstellt:



Ein eineinhalbtaktiger Kopf, rhythmisch konsequent geschlossen, harmonisch kräftig T D+ T betonend, wird gefolgt von einer Figur, die dreimal leitereigen absteigend mit Zwischendominanten über Parallele und Dominanten in die Tonika zurückleitet, um mit dem kühnen Schwunge der Endfigur zur Dominantregion geführt zu werden. Zwar sind die drei Glieder jeweils selbständig, die Endfigur tritt gleich im ersten Zwischenspiel für sich auf, die Figurenkette ist keineswegs so geschlossen, wie es im Thema scheint (das zeigt die Fortspinnung des ersten Pedaleinsatzes und spätere Verwendung zu langen Zwischenspielen), trotzdem ist bei diesem Thema in vollendeter Weise harmonische

Architektur mit dem Wesen der Figur verschmolzen, daß eine statische Einheit aller Kräfte, der zerstreuenden und der einigenden, erreicht ist, die ebenfalls wesentlich eine Bachsche Leistung ist. In diesem Thementypus offenbart sich die dogmatische Ordnung aller Dinge zu sinn- und ziervoller Gebundenheit. Sehr deutlich hat nun das Thema die Vielheit der Figur als Summe in sich vereint; in völliger Kontrastlosigkeit, aber in stufenweise nachgeordneter Werthaftigkeit steht Figur und Schlußfigur hinter dem charakteristischen »Kopf«, steht so das Thema vor der Summe seiner Addition, der Fuge, grundgeschieden von der klassischen Musik der metrischen Verhältnisse, die nur über den Umweg der dialektischen Kontrastausdeutung und -erkenntnis zur klassischen Form der Sonate gelangen kann. Dieses Umweges über psychologische Assoziationen entbehrt die Fuge völlig, von Figur zur Fuge führt ein klarer, rationaler Weg.

Ebenso, wie nun Bach außerordentlich verschiedenartige Geistesströmungen des Hoch- und Spätbarock in sich verarbeitete, um schließlich erst gegen Lebensende allein zu sich selbst zurückzukehren, so ist auch seine technische Gestaltung und Haltung niemals einheitlich; das gilt besonders für den jungen Bach bis zum Ende des dritten Lebensjahrzehntes. So sind auch die Themenformen dieser Zeit vielfältige Brechungen und Spiegelungen der vorgezeichneten Grundtypen. Um hier nur einige herauszugreifen, verweise ich auf die c-moll-Fuge (GA IV, 26; P IV, 5) aus der Arnstädter Zeit, hier gehen Figur und Themenkopf noch unklare Beziehungen miteinander ein, die Fortsetzung gibt zwar eine rhythmische Figur, die dreizeitig zweimal den $\frac{4}{4}$-Takt überschneidet,

hat dann einen modulierenden Schluß, der sich aber später wieder abtrennt; alles weist auf eine frühe Arbeit (Spitta, I, 247). (Hierher gehört auch die a-moll-Fuge (GA III, 24; P III, 9) und das kurze Thema des fugierten Präludiums.) Ausgeprägt dreiteilig (die Figur variiert auf gleicher Stufe wiederholt) ist das Thema der g-moll-Fuge (GA IV, 35; P IV, 7), während die bekannte d-moll-Fuge (mit der Tokkata) in ihrem Thema ausgesprochen Figur und harmonische Ordnung auf eine Zwischenlösung vereint, die an sich in dieser »einzelligen« Form selten ist und hier eine Übergangsform geschaffen hat, die Bach nicht weiter ausbaute, die aber besonders deutlich auf den Vorgang hinweist, der sich in dem bald Dreißigjährigen ankündigt, um ihn zu neuen Ufern zu führen. Will man einen Überblick über die bis dahin von Bach geübte Technik gewinnen, so ist es nur nötig, die acht kleinen Präludien und Fugen (GA IV, 27; P VIII, 5) aufzuschlagen; diese acht Fugenthemen geben einen deutlichen Begriff davon, als ein wie einfallsreich arbeitender Meister Bach die Gestaltung der Figur zum Fugenthema vielseitig gelöst hat. (Die bekannten historischen Traditionszusammenhänge sind dabei nicht übersehen.)

Nachdem sich Bach mit stürmischer Sicherheit eine Themenform geschaffen hatte, die zwar in ihren Wurzeln der deutschen Organistentradition verpflichtet war, der er nun aber Gestalt von seinem Geiste gab, führt ihn die Beschäftigung mit außerdeutscher, vor allem italienischer Instrumentalmusik dazu, auch das Orgelthema und seine Gestaltung von einer völlig neuen Seite zu sehen; er wird nun für eine Zeit lang der moderne Meister eines Stiles, der seinen Anstoß aus italienischen Vorbildern empfing, der aber darum nicht weniger ein rein bachischer, d. h. deutscher Lösungsversuch innerhalb der geistigen Haltung der deutschen Orgelfuge bedeutet. Man kann vielleicht das G-dur-Thema (GA I, 8; P II, 3) und das Thema der A-dur-Fuge (GA I, 7; P II, 3) in gewisser Hinsicht als Zwischenformen des alten und neuen Stiles ansehen. Schon das G-dur-Thema zeigt eine auffallende Durchbrechung der Figur zugunsten der bisherigen Themenkopfarbeit, das Thema ist bis zur Mitte des dritten Taktes eigentlich nur Thema-

kopf im alten Sinne, die Zusammenhänge werden nicht mehr in der Figur erfaßt, sondern in der harmonischen Phrasierung der Gruppenrhythmik



gemeinsam.

Noch deutlicher zeigt den Wandel zu einer harmonischen Gruppenphrasierung das A-dur-Thema. Hier bleibt nur die Addition einer rhythmischen Figur

$^{3}/_{4}$

die (mit einer kleinen Variante) viermal erfolgt. Diese Addition hat nun keineswegs mehr die endlos fortspinnende Kraft der alten Figurkette, sie ist vielmehr einem vorbedachten und zwangsläufig sich entwickelnden harmonischen Plan untertan, der sich in genau symmetrischen Gruppen von 2 + 2 + 2 + 2 Takten entwickelt und beendet. Die Figur ist mit allen ihren treibenden Kräften verdrängt und durch einen harmonisch periodisierenden, monodischen Themenstil ersetzt, der allerdings noch nicht in voller Konsequenz durchgeführt ist. Spitta (I, 581) mag das erfühlt haben, wenn er sagt »mit ihrem Charakter steht die Fuge ganz allein unter Bachs Orgelstücken«, dieser Charakter ist aber nicht »etwas durchaus Weibliches«, sondern die eigenartige Zwitterhaltung der Themengestalt, die von Bach alsbald in den anderen Themen der späteren Weimarer Zeit (der auch das A-dur-Thema angehört) zur durchgreifenden Neuordnung weitergeführt wird. Das große Thema der d-moll-Fuge (GA III, 19; P III, 3) kennzeichnet die Möglichkeiten, die Bach in diesem neuen monodisch-periodisierenden Stil sah und für sich herausarbeitete:

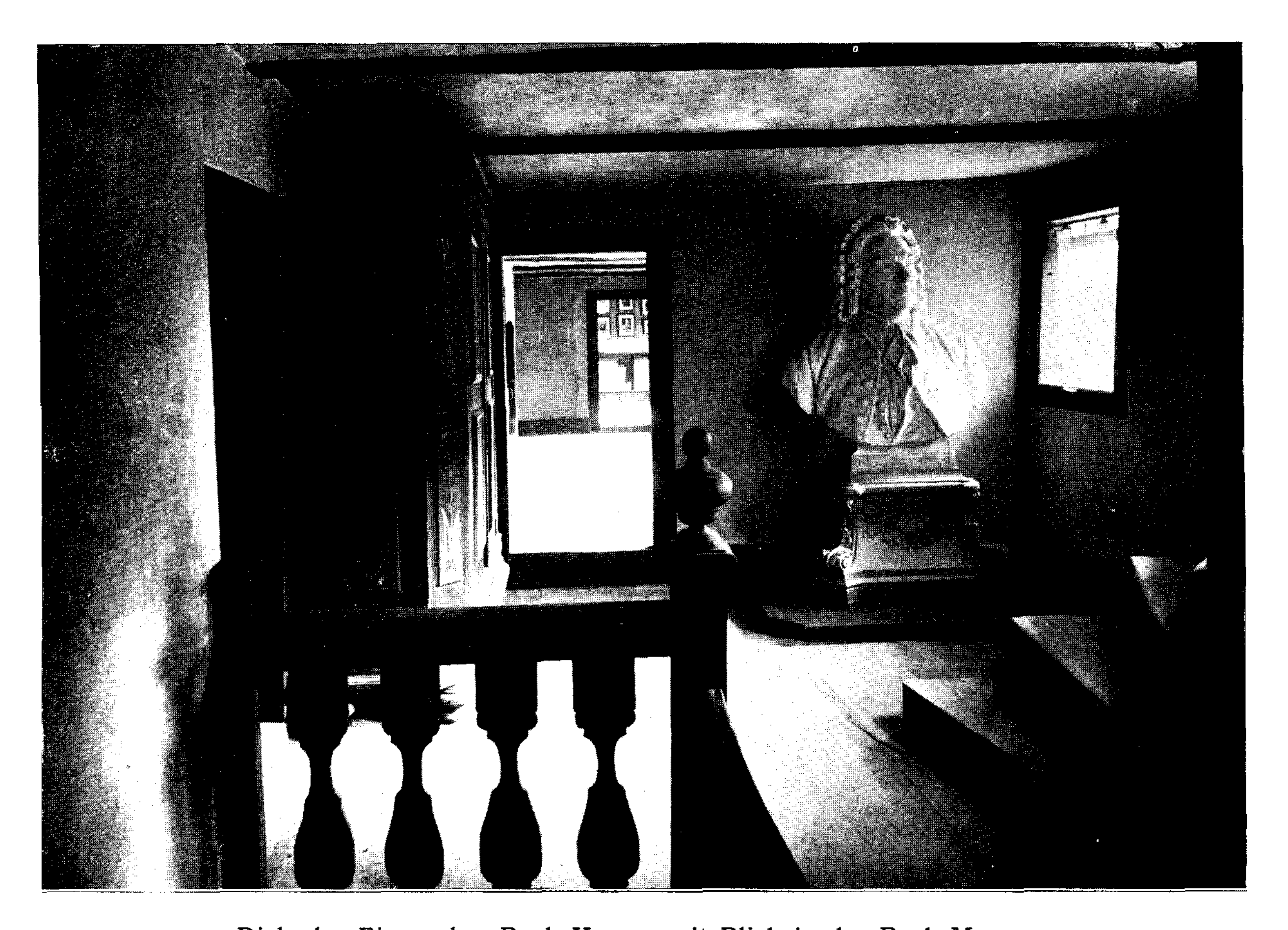


Dieses Thema beruht in seiner Gestalt nicht mehr auf der Figur, sondern auf der harmonischen und damit architektonischen Qualität des Einzeltones innerhalb der diatonischen Reihe der Tonart d-moll. Das Intervall ist als formales Mittel völlig neu gesehen und eingesetzt: Sekundschritte in Halben legen im ersten bis zweiten Takt die Tonart fest (Kopf), in dreifach isorhythmischem Quartenaufstieg bis zum Oktavton wird in der Mitte des Themas der Scheitelpunkt der Bewegungsrichtung erreicht, diatonisch in Sekunden absteigend beantwortet die zweite den Quartenanstieg der ersten Hälfte. Das Intervall tritt nunmehr in seiner innerhalb der Tonart ein- oder mehrdeutigen Funktion als architektonisches Mittel in den Vordergrund, die Summe dieser Intervallfunktionen als vorbedachte Ordnung macht jetzt das Thema zu einer monodisch phrasierten Einheit. Damit ist auch für den Hörer eine veränderte Zugangsweise eingetreten, er kann nicht mehr eine Summe von Figuren in eine ziervolle Geordnetheit überführen, er ist jetzt gezwungen, das Thema als eine einzige konstante Baufigur aufzunehmen, was ihm wieder nur gelingen wird, wenn er es nach harmonisch-monodischen Gesichtspunkten in sich entsprechende Phrasen aufteilt. Bei dem d-moll-Thema wird man ungezwungen eine Art Vordersatz (bis Takt 4 einschließlich) von einer Art Nachsatz trennen, dessen Anfang man beim Hören des fünften Taktes mit dem Ende des Vordersatzes als verkettet empfinden wird. Ähnlich ist es bei zwei anderen Themen, dem der f-moll-Fuge (GA II, 12; P II, 5) und der c-moll-Fuge (GA II, 15; P III, 6). Das erste Thema





Johann Sebastian Bach
Gemalt von Johann Jakob Ihle. Original im Bach-Museum zu Eisenach
Entnommen aus dem Werk »Johann Sebastian Bach« von H. J. Moser
Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg



Diele des Eisenacher Bach-Hauses mit Blick in das Bach-Museum
Entnommen aus dem Werk »Johann Sebastian Bach« von Hans Joachim Moser
Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

weist eindeutig auf die harmonische Qualität des Intervalls und seine periodisierende Kraft; auch in diesem Thema ist der Vordersatz deutlich von einem kurzen Nachsatz wie angegeben (┌──┐ ┌──┐) getrennt. Aus der Figuraddition ist eine Intervall addition mit völlig neuen Grundlagen geworden, die das Thema zu einer harmonisch-monodischen Einzelfigur erhebt, die nun auch die gesamte Fugentechnik von einer harmonischen Vieldeutigkeit und Weite durchstrahlt, wie wir es an diesen Fugen kennen.

Während der Zeit in Cöthen trat zwar die Orgelmusik in den Hintergrund, der reich gepflegte Instrumentalstil aber warf auch auf die spärliche Pflege der Orgelfuge seine Wirkung, und aus Cöthen besitzen wir jene vielgespielte Fantasie und Fuge in g-moll (GA II, 14; P II, 4), deren Thema dem früher besprochenen a-moll-Thema der ersten Weimarer Zeit in seiner Figurkettenstruktur deutlich verwandt ist; es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Fuge erst in Cöthen nach einer älteren Vorlage überarbeitet worden ist, Matheson kannte jedenfalls noch eine wohl frühere Fassung des Themas (siehe Spitta I, 634f).

Diese großartige Bearbeitung eines älteren Figurthementyps bedeutete keine Rückkehr, die in Leipzig geschriebenen Orgelfugen beweisen das. Die etwa um 1730 entstandene C-dur-Fuge (GA I, 1; P II, 1) oder die F-dur-Fuge (GA III, 17; P III, 2) sind hier heranzuziehen. In ihnen ist die Intervallarchitektur auf die einfachsten und geschlossensten Verhältnisse gesammelt, deutlich ist die diatonische Phrasierung im C-dur-Thema herauszuhören, und mit dem einfachen Mittel der Synkopation ist im F-dur-Thema eine monodische Periodisierung erreicht, die eine Gruppe von vier Tönen in harmonischer Funktion nebeneinandersetzt, sie den Grundton f umkreisen läßt und so ein völlig statisches Gebilde entwickelt. Kehrt Bach in dieser Zeit zur Figur zurück, so ist ihre alte ornamentale Bewegungskraft gebrochen und in die neue Ordnung überspiegelt; hier sind die Fugen in e-moll (GA I, 5; P II, 9) und h-moll (GA I, 6; P II, 10), das zweite Thema der großen Es-dur-Fuge zu nennen, hierher gehört auch die C-dur-Fuge (GA I, 3; P II, 7). Das Intervall hat die Figur durchbrochen, die periodenbildende Kraft der harmonischen Ordnung läßt überhaupt keinerlei Kettenbildung mehr aufkommen, die Figur wird zur Figuration harmonischer Ordnungen, das Ornamental-Unverbindliche des Einzeltones in der Figur ist unmöglich geworden, jeder Ton besitzt funktionsgebundene Bedeutung. Man muß nicht erst auf das Thema der Es-dur-Fuge der Klavierübung hinweisen, um verständlich zu machen, was sich für Bach auf seinem ureigensten Gebiet schließlich vollzog. Diese Themen sind mit denen der letzten Weimarer Zeit nur dem Äußeren nach noch verwandt. Nachdem sich der Wandel zu monodisch gegliederter Themenform einmal vollzogen hatte, blieb für Bach das Letzte zu tun.

Er sah in der neuen Form die Möglichkeit, das zunächst zufällige Wesen des Themas mit einer verbindlichen Symbolkraft zu füllen und es somit fähig zu machen, als Dux einer Summe von Stimmen voranzugehen und aus deren zufälliger Konstruktion — der Fuge — die gültige Wiedergabe welthafter Ordnung herauszusteigern. Die letzten Fugenwerke Bachs, das »Musikalische Opfer«, »Die Kunst der Fuge« weisen darauf hin, daß in ihm die barocke Ordnungslust an der Figur zur gläubigen verbindlichen Äußerung ewiger Ordnungen sich wandelte. Das Motiv der Klassik — wenn hier die Gegenüberstellung noch einmal erlaubt ist — hat dynamischen Charakterwert und ist höchstpersönliche Äußerung des Komponisten, wie die Sinfonie schließlich das Bekenntnis privaten Humanitätsglaubens ist, das Thema der Bachschen Fuge ist unpersönliche Konstruktion und erhebt sich gegen Ende des Bachschen Lebens zu einem völlig statischen Symbolwert, der in dogmatischer Strenge Anlaß aller Bewegung ist (Leibniz!), die in

ihrer Geordnetheit wiederum -- aller persönlichen Sphäre enthoben — Inkarnation des göttlichen λογος allein bedeutet.
Der Bachsche Spätstil ist eine der großartigsten Leistungen des deutschen Raumes, der diesen Meister, als die Kräfte des Südens verlockend lebendig wurden, in die Bahn zurückzwang, die seit Anfang das Wesen des deutschen Stiles bestimmt hat, Kunst symbolkräftig dienstbar sein zu lassen, sie ihrer stofflichen Eigenständigkeit zu entkleiden und sie zu dokumentarischer Darstellung welthafter Ordnungen zu krönen.

ITALIENS HULDIGUNG FÜR HÄNDEL

Von FAUSTO TORREFRANCA-MAILAND

In der Reichs-Händel-Feststadt Halle hielt der Mailänder Universitätsprofessor Dr. *Fausto Torrefranca* als Vertreter der italienischen Regierung und Beauftragter des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts in Köln in deutscher Sprache eine Rede, die wegen ihrer geistesgeschichtlichen Haltung Anspruch auf hohe Beachtung erhebt. Die Schriftleitung.

Die tiefsinnige, prägnante deutsche Sprache habe ich schon in meiner Jugend zum Gegenstande einer Liebe gemacht, die jetzt als unglücklich bebezeichnet werden darf, seitdem ich nicht mehr wie früher Gelegenheit habe, sie wenigstens von Zeit zu Zeit wochenweise zu üben. Das war wohl das Letzte, aber nicht das Mindeste der Hemmnisse, die ich in meinem Innern so schmerzlich empfand.
Aber solange der Forscher mitten im wildesten Kampf gegen geistige Schwierigkeiten jeder Art fest zu beharren versteht, solange ist und bleibt er im Grunde Soldat. Ein Forscher ist immer das Produkt eines harten Drills, der im Grunde genommen der so scharf erziehenden militärischen Disziplin gleichwertig ist. Von einem anderen Standpunkt gesehen — wenn Sie wollen — ein unverfrorener Mensch, wohl aber im besten Sinne des Wortes.
Was ist uns Italienern Händel? Ich werde Ihnen zuliebe sicher keine gedenkfeierliche Fälschung der eigentlichen Tatsachen vorführen. Ich ziehe es vielmehr vor, fast anstoßerregende Worte auszusprechen, wenn sie der Wahrheit, zu der wir alle verpflichtet sind, also der historischen Wahrheit, besser dienen. Händel ist uns eine tief bewunderte, wohl aber zum großen Teil unbekannte Größe.
Aus welchem Grunde? Aus Gründen, die ich als nicht unehrenhaft für uns Italiener bezeichnen darf und die gewiß Ihnen für einen so großen Mann auch nicht erniedrigend erscheinen werden. Wir Italiener, wir haben immer, jahrhundertlang, die Kulturträger anderer Nationen aus vollem Herzen anerkannt und geehrt. Händel ist wohl bei uns eine zum Teil unbekannte Größe, und doch ist die Wahrnehmung eines eigenartigen Stiles, den wir den »händelschen« zu nennen pflegen, bei musikalisch kultivierten Italienern eine nicht zu verkennende, ja fast übliche Tatsache. Ein Paradox also, das wohl kurz erklärt zu werden verdient. Denken wir aber zunächst an eine andere Größe des achtzehnten deutschen Jahrhunderts, den Österreicher Mozart.

Auch Mozart, das ungemein lebendige, sprühende, prickelnde und nichtsdestoweniger sehnsuchtsvolle, ja schwermütige Genie, wohl trostvoll, selbst aber trostlos, ein Genie, das für uns die Musik selbst ist, wie Rossini zu sagen pflegte, blieb genau wie Händel lange Zeit für die Italiener des neunzehnten Jahrhunderts eine so tief bewunderte wie fast unbekannte Größe. Wir dürfen noch mehr sagen: Die wiederholten Versuche, seine Kunst, es sei denn seine Opern, in Italien heimisch zu machen, scheiterten immer an einem stillschweigenden kalten Widerstand, das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch.

Und siehe, auch sein Stil, der für dreiviertel seines Schaffens als italienisch zu betrachten ist, wurde bei uns nach und nach »mozartisch« benannt.

Wenn wir also an diese beiden sonderbaren Fälle denken, so werden wir zur klaren Erkenntnis gelangen, daß von einem Paradox nicht mehr die Rede sein kann. Ein Phänomen, das zweimal vor uns erscheint, ist unmöglich als Paradox zu bezeichnen. Ein unbekanntes oder vergessenes Gesetz steckt zweifellos dahinter.

Obwohl Händel und Mozart mit italienischer Musikalität durchtränkt waren und verschiedene Male gern gesehene Gäste in unseren Hauptstädten gewesen sind, wo sie neue Anregungen zur Neuformung ihres Stiles empfingen, sind sie bei uns niemals ganz heimisch, etwa im Sinne eines Johann Adolph Hasse, geworden.

Sie waren wohl imstande, italienische Texte mit gleicher metrischer Korrektheit, ja mit einer Freiheit und einem Schwung zu komponieren, die denen unserer Tonmeister manchmal sogar überlegen waren, und trotzdem — wir empfanden sie beide als nicht genug Italiener, um sie aus ganzem Herzen lieben zu können. Sie waren uns aber auch nicht genug Fremde, um gründlich verstanden zu werden, so wie sich im allgemeinen eine fremde Kunst verständlich zu machen pflegt: Etwa als Antithese zur nationalen Kunst und nach geraumer Zeit, die uns gestatten mag, sie perspektivisch zu betrachten: Perspektivisch, das heißt, schon im Rahmen einer geschichtlichen Erfahrung gesehen.

Und Sie Deutsche, Sie haben heutzutage unseren Verdi so gern, sie haben ihn so tief verstanden, daß man von Ihnen sagen muß, Sie haben seine Kunst in gewisser Hinsicht tiefer als wir Italiener ergründet und erfaßt. Sie haben uns gelehrt, ganze Opern von ihm, Einzelheiten seines Stiles und Eigentümlichkeiten seiner Tendenzen zu schätzen, die uns bisher als minderwertig erschienen waren. Das konnten Sie aber nur jetzt durchsetzen, nachdem diese noch lebendige Kunst für Sie zu einem historischen Erlebnis geworden ist. Damit haben Sie unsere Dankbarkeit verdient, eine Dankbarkeit, die nicht nur das Publikum, sondern am wärmsten die Kritiker für Sie hegen.

Das sind die wohltätigen Folgen einer internationalen Zusammenarbeit, die der Menschheit immer die größten Vorteile geschenkt hat und schenken wird.

Sie erfrischt, sie bringt unberücksichtigte Kräfte, verlorene Eindrücke und vergessene Gefühle, oder Ideen, die in der schwülen Luft irgendeiner nationalen Absonderung zu erlöschen drohten, aufs neue zum Blühen. Und der deutsch-italienische Austausch ist wohl in der Geschichte sämtlicher Künste, sämtlicher Geisteswissenschaften der fruchtbarste gewesen.

Von diesem Standpunkt aus müssen wir unzweifelhaft anerkennen, daß es das Schicksal mit Händel, dessen gründliche deutsche Eigenart in Temperament, Leben und Stil niemand verkennen darf, viel besser gemeint hat, da er noch jung Gast der musikalisch gastfreundlichsten Nation des achtzehnten Jahrhunderts wurde. Die Engländer haben es verstanden, ihn in ein Treibhaus italienischer Blüte zu versetzen, wo ihn die starken Düfte des sonnigen Südens berauschten; sie ließen ihm aber die Freiheit, so zu komponieren, wie sein Instinkt und seine Kultur es ihm vorschrieben. Und gerade diese ihm großmütig gewährte Freiheit hat es ihm gestattet, Werke zu schaffen, die sich am besten dem englischen Geschmack anpassen konnten.

So wäre es nicht gewesen, wenn er aus Lebensnotwendigkeit, oder weil seine Gastgeber es ihm von Anfang an auferlegten, es sich zum Ziel hätte setzen müssen, einen englischen Stil, eine englische Oper oder ein englisches Oratorium zu schaffen. Es ist ja wahr, daß er in England spät die volle Anerkennung seiner Größe und den unantastbaren Erfolg seines Stiles auch auf Seiten des Volkes erreichte, aber diese Tatsache ist weder außergewöhnlich, noch im Leben eines großen Künstlers überraschend. Und die Freiheit, die Größe, der Ruhm, den Händel, wenn auch langsam, in England errang, sie sind für uns Quelle einer weiteren Lehre: es ist leicht, das Werk eines ausländischen Künstlers voll aufzunehmen, aber nur in zwei Fällen; wenn dieser Künstler sich in die Geschichte unseres nationalen Stils einschaltet, in dem er ihn im Sinne seiner Rasse vertieft, aber ohne ihn im Sinne seiner Gastnation zu trüben — und das ist der Fall bei Johann Adolf Hasse, den die Italiener, um die Geschwisterlichkeit seiner Kunst zu bezeugen, »den lieben Sachsen« nannten — oder aber, wenn er in einer Zeit wirkt, in der die nationale Schule schon ihr letztes Wort gesagt hat oder schweigt — und das ist der Fall bei den Flamen im italienischen Quattrocento, bei Händel in England oder bei den Italienern in Rußland.

Hier anknüpfend können wir wieder an das italienische Schicksal des Werkes und des Ruhmes Händels und Mozarts denken und verstehen, warum die Italiener lange Zeit hindurch wohl die Größe des einen und des anderen Künstlers anerkennen und von einem Händelschen oder Mozartschen Stil sprechen konnten, es dagegen nicht verstanden, ihnen den richtigen Platz anzuweisen in der aufrührerischen Entwicklung einer an Namen und stilistischen Wendungen überreichen Zeit, die sie bereits mit ihrer bloßen Existenz störten. Das ist der Grund, warum die Italiener ihre Werke so wenig gepflegt und ihren Stil so wenig assimiliert haben.

Als synthetische, die Erfahrungen des Ausdrucks zusammenfassende Genies, das eine in der barocken, das andere in der vorromantischen und sentimentalen Musikalität, hätten Händel und Mozart mit ihrer Großartigkeit von Findlingsblöcken jeden Horizont in jenem aufs äußerste beweglichen und kultivierten Panorama versperrt, das bei uns die unerschöpfliche Aktivität genialer Neuerer mit Eifer schuf und dauernd änderte. Erwägen wir, wie groß die Überraschung für einen fremden Künstler wie Händel sein mußte, da er, dreimal nach Italien gekommen, in wenigen Jahren mehrmals den Stil der Oper und der Instrumentalmusik sich ändern sah. Zweifellos eine freudige Überraschung für ein Genie der Art Händels, aufnahmebereit für jede Anregung im Garten der südlichen Phantasie und fähig, daraus einen Zweig zu entführen und in neuen Boden zu übertragen, um daraus eine eigentümliche Pflanze mit neuer Gestalt zu erzielen.
Händel entstammt einer glücklichen Generation, die wie alle entscheidenden Generationen aus dem Ende des vorhergehenden Jahrhunderts hervorgeht. Im Jahre seiner Geburt kommt sein großer Nachbar Johann Sebastian Bach zur Welt, dann Domenico Scarlatti und Francesco Maria Veracini. Aber in den fünfzehn Jahren zwischen 1680 und 1695 werden auch geboren Vivaldi, Telemann, Rameau, Durante, Benedetto Marcello, Porpora, Giovanni Platti, Teofilo Muffat, Leonardo Vinci, Giuseppe Tartini, Pietro Antonio Locatelli und Leonardo Leo. Italien, Deutschland und Frankreich schenken in jenen Jahren der zeitgenössischen Musik und besonders der Instrumentalmusik Männer von tiefer Eigenart. Deutschland mit zwei gewaltig synthetischen Geistern, Frankreich mit dem größten Opernkünstler und Klavicembalisten nach Lulli und Couperin bauen großartig auf. Aber die Neuerer sind noch alles Italiener. Noch durch zwei Generationen, bis zu jener, die um 1750 geboren wird, wird Italien neue Impulse geben, nicht auf allen Gebieten, aber wenigstens in der Opera Buffa und später besonders in der Instrumentalmusik, sei es durch die Bildung der Sonate und Sinfonie, sei es durch die Formung und den Fortschritt des Quartetts, das am Ende des Jahrhunderts mit Cambini und Boccherini jene Terra incognita der freien Form entdeckt, die Beethoven erforschen und pflegen wird, wie es nur ein Schöpfer seiner Größe zu tun vermochte.
Als Neuerer halten sich die Italiener an den kurzen Architekturen; ihre Synthesen sind aus verkürzten Ausschnitten und Perspektiven zusammengesetzt. Aphoristisch und zusammengefaßt sind sie äußerst reich an neuen Wendungen, und sie schaffen entscheidende Werte im Rhythmus und selbst in der Harmonie. Einer Ihrer Landsmänner, Quantz, zwölf Jahre jünger als Händel, hat es gewiß am besten verstanden, sie zu erkennen und zu werten.
Wohl sind die Italiener wichtig vom Gesichtspunkt der Kunstentwicklung — und worin kann die Entwicklung bestehen, wenn nicht in einer Aufeinanderfolge zusammenhängender Stilerfahrungen, in einer fremden und konti-

nuierlichen Erneuerung der Werte bis zur Erschöpfung eines geschichtlichen Zyklus? — Dagegen sind die beiden Deutschen und insbesondere Händel, entscheidende Zentren, oder wenigstens großartige und ich möchte sagen prophetische Symptome einer neuen Orientierung des deutschen nationalen Geistes, der bereits reif war, fast auf jedem Gebiete des Geistes und der Wissenschaft eine dauerhafte Hegemonie sich zu erkämpfen.

Das Erlebnis des Südens ist für Händel entscheidend geworden; sein Oratorium knüpft wieder an das Oratorium von Carissimi an, seine Opern gelten heute für uns als die Vollendung der italienischen Barockoper; seine Konzerte und seine Sonaten sind scharf umrahmte Vergrößerungen italienischer Tektonik.

Doch das Wohlgefällige, das jedem Zuhörer leicht Zugängliche seines Stiles, das kunstvolle Ausbalancieren zwischen Polyphonie und Homophonie, zwischen gearbeiteter und galanter Musik reicht nicht dazu aus, seine tief einschneidenden deutschen Züge für uns zu verwischen. Das Rassische setzt sich durch; es wird aber auf ganz anderen Gebieten zur Blüte kommen.

Sein Drang nach Erweiterung und Steigerung der Form, sein Bekenntnis zu einer Art Oratorium, die das Schicksal eines ganzen Volkes und nicht bloß die Taten irgendeines Helden darzustellen vermochte, die urwüchsige Gefühle, nicht aber gekünstelte Affektprobleme auszudrücken versteht, wird meines Erachtens für Deutschland immer weit mehr als eine großartige Errungenschaft auf dem schönen Felde der Musik bedeuten.

Was ist denn eigentlich Musik im Rahmen der allgemeinen Geschichte? Bis jetzt ist sie leider für die meisten Historiker eine ziemlich unbedeutende und daher selten berücksichtigte Erscheinung gewesen.

Meine alte Überzeugung aber, die Überzeugung eines bescheidenen Forschers, der nichts Unbescheidenes von sich zu denken wagt, der aber wohl behaupten darf, dreißig Jahre lang den zum Teil noch unerforschten Ozean der italienischen Musikgeschichte kreuz und quer in seinem Schifflein durchsegelt zu haben — meine tiefe Überzeugung war und bleibt, daß die Musik den großen Umwälzungen des Geistes bei allen Nationen vorauseilt und sie sozusagen rechtzeitig ankündigt.

Denn die Musik kennzeichnet nicht nur das Temperament der verschiedenen Generationen, sondern auch der einzelnen Epochen. Sie ist der Ausdruck einer Gärung, wie sie Stilmischungen und Rassenmischungen zu reizen pflegen, einer Gärung, die vom Blut zur Phantasie emporsteigt.

Wenn die Generation um 1685 die Generation der großen, vielleicht der größten deutschen Tonmeister zu nennen ist, so schafft die Generation um 1730 den großen Umschwung in der Dichtkunst und die weltvertiefende Renaissance in der Philosophie. Klopstock und Lessing sind schon da, um die höchste Blüte der Goetheschen Dichtung vorzubereiten, und Kant vollbringt die großartigste Kritik des Geistes.

Ein Werk weltumspannenden Inhalts wie der Händelsche Messias ist in einem Atem mit dem Klopstockschen Messias und mit dem Faust zu nennen. Es sind wohl drei Stufen der mächtigen Verklärung, von den halbdunklen Andeutungen des Tonmeisters, Andeutungen, die nur mühevoll das bescheidene Wort zu erläutern vermag, bis zum höchsten Erlebnis des herrlichsten Dichters der Neuzeit. Und tief vermittelnd zwischen Musik und Dichtkunst blüht die Gedankenwelt Immanuel Kants auf.
Große Werke steigern alle unsere Gefühls- und Geisteskräfte aufs äußerste, denn nur mit innigstei Anspannung unseres Ichs machen wir sie uns zu eigen. Mit Anspannung unserer sämtlichen Geisteskräfte werden wir die unsterblichen Werke des großen deutsch-italienischen Tonmeisters hören, der sich das Recht erworben hat, gleichzeitig nicht nur als der größte englische Komponist bezeichnet zu werden, sondern auch als einer der größten Verklärer höchster menschlicher Gefühle: menschlicher Erhabenheit und innigsten Glaubens an Gott.

DAS CEMBALO IN DER GEGENWART

Von HANNS NEUPERT-BAMBERG

Renaissancezeiten wie unsere verstehen, daß Rückschau auf Zurückliegendes und bewußter Einbau alter Werte in die neue Kulturgestaltung nicht leerer Historizismus, sondern Bereicherung der Gegenwart und Gewinnung neuen Fundamentes für die Zukunft ist. In einer Zeit, die aller alten Musik und besonders den Werken unserer großen vorklassischen Meister Eingang und Würdigung verschafft, findet auch das Verständnis für die Wiederbelebung der originalen Klangmittel immer mehr Raum.
So werden heute neben dem Klavier die alten Verwandten *Klavichord* und *Cembalo* wieder lebendig. Mit Absicht vermeide ich etwa zu sagen »die Ahnen des Klaviers«, denn das sind sie im Verhältnis zum modernen Klavier nicht. Die drei Typen der besaiteten Tasteninstrumente: Klavichord, Cembalo (als gebräuchlichster Begriff für alle sogenannten Kielinstrumente) und Hammerklavier gehen zwar auf eine gemeinsame Wurzel zurück, wachsen aber sonst am Stammbaum der Saiteninstrumente als gleichwertige Äste und nicht etwa als aufeinanderfolgende Verzweigungen eines Astes. Man kann also schon deswegen die Wiederverwendung des Cembalos nicht als Rückschritt gegenüber dem Klavier bezeichnen, weil das moderne Klavier gar keine technische oder klangliche Weiterentwicklung oder eine höhere Artstufe des Cembalos ist. Es handelt sich vielmehr um ein Anderssein nach Charakter und Technik.
Dieser Unterschied tritt am augenfälligsten bei einem Vergleich der Mechaniken der beiden Arten in Erscheinung: Während Piano und Flügel mit An-

schlag eines Hammers arbeiten, bewirken beim Cembalo zupfende Federkiele oder Lederzungen die Saitenschwingung. Das bedeutet nicht nur einen technischen Unterschied, sondern auch einen wesentlichen akustischen. Eine gezupfte Saite gibt einen bestimmten, hellen, klaren Klang mit viel mehr hohen Obertönen als eine von Filzhämmern getroffene Saite. Der silberige Klang der Einzelsaite wird im vollgriffigen Spiel zum Rauschen und vermischt sich aufs beste mit der menschlichen Stimme, mit Streichern und Bläsern, fällt also nicht so aus dem Rahmen des Orchesterklanges wie es oft bei dem dickeren, dumpfen Hammerklavierton der Fall ist. Dem Nachteil der kürzeren Nachhalldauer kann der Kompositionsstil oder die Interpretation durch reichere Ornamentik begegnen, dem Mangel der Nuancierungsfähigkeit des Einzeltones hilft schon der alte Cembalobau durch orgelmäßigen Einbau verschiedener Register, Manuale und Hilfszüge ab. Hat bereits das einfache Cembalo mit seinen Kleinformen (Virginal, Spinett und Spinettino) die erste eigene Klavierkomposition der englischen Virginalisten um 1600 entstehen lassen, so erwächst ihm mit dem Stilo nuovo im 17. Jahrhundert eine bedeutende Aufgabe als Continuoinstrument. Als Soloinstrument erreicht es Höhepunkte im Schaffen der französischen Clavecinisten, um schließlich als Verkörperung des barocken Klangideals für deutsche Meister wie Händel und Bach seine höchste Vollendung zu finden. Wenn das Cembalo gegen Ende des 18. Jahrhunderts dem Hammerklavier weichen mußte, so war dies nicht die Folge von technischer oder klanglicher Minderwertigkeit, sondern nur die Auswirkung eines der größten Stilwechsel in der Musik. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts blieb das Cembalo im Grabe der Vergessenheit. Zwar erinnerte man sich wieder der Werke seiner großen Meister, nachdem mit der ersten Wiederaufführung der Matthäus-Passion 1829 der Bann gebrochen war. Aber wo früher das Cembalo gewirkt hatte, da stand jetzt ein Flügel, zuerst noch ein hell- und dünnklingender Hammerflügel, später aber ein wuchtiger Konzertflügel. Man trug keine Bedenken, das Klangbild durch moderne Interpretation zu verändern. Erst mit fortschreitender geschichtlicher und ästhetischer Erkenntnis zeigte es sich, daß eine wirkliche Wiederbelebung der alten Musik mit einer Wiederverwendung der alten Klangmittel unlösbar verbunden war und daß man im modernen Konzertflügel nicht eine Verbesserung des Cembalos, sondern einen andersgearteten Ausdruck des Klangwillens zu erblicken hatte, dem jede Periode musikalischen Schaffens ein eigenes Klangideal und damit auch eigentümliche Instrumente verdankt.

Wenn also für die alten Meister des Klaviers bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts das Cembalo (stilistisch auf das gleichzeitige Klavichord hinweisende Musik natürlich ausgenommen) neu gefordert wird, so ist dies nicht mehr als das Verlangen, daß der künstlerische Wille der Meister auch in der Wahl des Instrumentes gebührende Achtung findet. Das Cembalo ist nun einmal

das Instrument der durchgeführten Linie, des klaren Klanges, der terrassenförmig abgesetzten Registerfarben gegenüber der romantischen Gefühlsdynamik und Verschwommenheit des Klaviers. Es sollen damit zwar keineswegs Wert und Bedeutung des Klaviers geschmälert und die Wiedergabe alter Musik ganz von ihm verwiesen werden, aber es soll das musikgeschichtliche und ästhetische Gewissen geschärft werden, daß das Ideal nur in stilgetreuer Reproduktion zu suchen ist. Mögen Gegner dieser Auffassung auch ins Feld führen, daß manchem großen Meister der alten Zeit der moderne, massig klingende Flügel vorgeschwebt habe, den er bei Lebzeiten freudig begrüßt hätte, so vermag das doch nicht die historische Tatsache zu ändern, daß die Werke für Cembalo geschrieben worden sind und daß sie daher mit den Eigenschaften, den Vorzügen und den Schwächen gerade dieses Instrumentes gerechnet haben.

Nachdem Ende der achtziger Jahre in Paris der Anfang mit dem Neubau von allerdings nicht ganz stilechten Cembalis gemacht war, darf man nach einem zunächst nur zaghaften Wachsen des Gedankens seit einigen Jahren schon mit gutem Recht von einer »Cembalobewegung« sprechen. Denn was vor einigen Jahrzehnten nur das Ideal weniger begeisterter Künstler war und was als Vorrecht der Forschung der Musikwissenschaftler vorbehalten schien, das beginnt jetzt immer weitere Kreise zu beschäftigen und zu erfassen. Pianisten und Organisten (um nur wenige bekannteste Namen zu nennen: H. Distler, A. Ehlers, Eta Harich-Schneider, J. Hobohm, A. Kroeber-Walch, R. Liesche, A. Linde, J. Menz, Fr. Neumeyer, H. Pillney, G. Ramin, A. Speckner, L. Stadelmann) haben sich dem neuen alten Instrument zugewandt, das Zugang zu Haus, Schule, Kirche, Konzertsaal und Rundfunk gefunden hat. Schon sind neue Kompositionen für Cembalo entstanden, so von Hugo Distler, de Falla, W. Fortner, Hugo Herrmann, Karl Höller, Wilhelm Maler, Francis Poulenc, Kurt Thomas u. a. Fördernd wirken nicht nur die allgemein historisierende Einstellung unserer Zeit, sondern auch die Rückkehr vom modernen Konzertleben mit der Betonung des Virtuosenhaften zur Gemeinschaftsmusik, zum »Collegium musicum«, zum Dienst an der Musik. Ich glaube, daß dem Cembalo gerade in unserer Zeit dadurch eine besondere Bedeutung zukommt, daß sein Wesen zur Gemeinschaftsmusik hinleitet. Diese weniger gesellschafts- als vielmehr gemeinschaftsbildende Kraft vermag wohl beizutragen, daß die Musikpflege wieder wie in früherer Zeit fest in Lebensführung und Gemeinschaftsordnung eingebaut wird.

Die heute in technischer und klanglicher Vollendung neugebauten wohlfeilen Kleinformen der Kielinstrumente geben vielerorts den Mittelpunkt neuer Hausmusikpflege ab. Mancher begeisterte Freund alter Musik hat sich von seinem Klavier oder Flügel getrennt, um im Tauschwege ein ein- oder zweimanualiges Cembalo zu erstehen, die der moderne deutsche Cembalobau mit den verschiedensten Dispositionen klanggetreu, aber in technischer Feinaus-

führung baut. Sogar das »Clavicymbelpedal«, für das J. S. Bach die Triosonaten geschrieben hat und von dem aber kein einziges Originalinstrument auf unsere Zeit gekommen ist, findet in einer Neukonstruktion, die Verfasser auf Grund einiger Literaturstellen geschaffen hat, wieder Eingang, besonders als praktisches Orgelübungspedal. Bietet schon ein zweimanualiges Cembalo in der Bach-Disposition (Untermanual 8′, 16′; Obermanual 8′, 4′; Lautenzug und Manualkoppel) 23 verschiedene Klangfarben und Registrierungsmöglichkeiten, so ergeben sich aus der Verbindung eines solchen Manualcembalos mit einem Cembalopedal (8′, 4′, 16′, Jalousieschweller) über 300 Kombinationsmöglichkeiten (die sich durch weitere Piano- und Lautenzüge noch leicht vermehren ließen) und damit ein überwältigender Farbenreichtum und eine Klangpracht, die das Cembalo schon recht nahe an die stilistisch verwandte Orgel heranreichen läßt und der das moderne Hammerklavier nur sehr wenig an die Seite zu stellen vermag.
Wie alle rekonstruierten Musikinstrumente ist das Cembalo zunächst nur bestimmt, alte Kulturgüter wieder in reiner Form zu bieten. Wenn es über diesen Zweck hinaus mithelfen sollte bei der Weiterbildung der alten strengen Stilformen zum Ausdruck der Gegenwart und bei der Schaffung einer neuen zeiteigentümlichen Kunst, dann wäre seine Wiedererweckung für Vergangenheit und Zukunft nicht vergebens gewesen.

TÖNENDE VOLKSALTERTÜMER

DIAGONALE DURCH EIN NEUES WERK ALS SELBSTANZEIGE

Von HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Die Bücher über deutsche Volkskunde sind bisher leider meist recht musikfern, manche sogar geradezu taub gegen das Reich des Klangs gewesen. Was ist das Volkslied, wenn es nur gelesen oder gesprochen, aber nicht gesungen wird? Was wären Dorf und Feld ohne Hirtenlied und Jägerhorn, Almschrei und Flößerruf, was die alte Stadt ohne Glockengeläut und Straßenhändlerrufe, ohne Türmersignale und Nachtwächterchoral? Wie soll man ein gerundetes Bild von den Wesensunterschieden der deutschen Hauptstämme erhalten, wenn man nicht auch die melodisch-rhythmisch-harmonischen Gegensätze von niedersächsischem und oberbayrischem, fränkisch-thüringischem und niederrheinischem Volksweisen-Grundzug kennt? Was ist das Jahr des deutschen Volkes ohne Neujahrsumsingen und Dreikönigslieder, ohne musikalischen Fastelabendbrauch und die uralten Singtänze unterm Maibaum, ohne die Liedweisen beim Johannisfeuer und die Mitwirkung der Spielleute beim Erntefest, was ohne die Hamburger Laternenliedchen und die gesungenen Martinsreime zwischen Düsseldorf und Dortmund, zu geschwei-

gen von so manch holdem Advent- und Weihnachtsbrauch in Tönen? Wie arm wäre der Lebenspfad, wenn nicht vom Schlummerliedchen der Mutter an der Wiege bis zum Totenlied der Klageweiber und dem »Widerruf« am offnen Grabe Musik von altem, festem Herkommen alle Hauptabschnitte begleitete? Da steckt in Kinderspielen, Rest ältester Zeremonie und urtümlicher Segenzauber im gesungenen Bastlösereim beim Weidenpfeifeschneiden manch heidnischer Rest, in den nach erhaltenen Schwerttänzen Abglanz frühgermanischer Jünglingsweihe, wieviel holde Weisheit und fröhlicher Lebensglaube schaut noch aus manch »abergläubischem« Singbrauch der Bauernhochzeiten! Aber wieviel ist davon noch vorhanden? Wie klingt es, wie schaut das Notenbild aus? Woher kriegt man das alles zusammen?

So fragt mancher ernstliche Liebhaber der deutschen Volkskunde, so vor allem auch der musikbegeisterte Schulungsleiter, der den Anschauungsunterricht im deutschen Brauchtum auf klingende Musik erweitern möchte, so nicht zuletzt der Schulmusiker und Chorführer der Gegenwart.

Ihnen allen gibt mein zu Ostern 1935 bei Max Hesse (Berlin) erscheinendes Buch »Tönende Volksaltertümer« den Stoff in die Hand — so vollständig als es ohne ermüdende Wiederholungen geschehen konnte. Eine knappe Vorschau möge im folgenden zeigen, was da etwa zu erwarten steht. Ein »thematischer Katalog« wie dieser ersetzt ja nicht die Lesung der Sinfoniepartitur selbst; es kann hier nur in Kostproben angedeutet werden, was die Sammlung selbst bietet. Der Hauptton liegt auf den Melodien; von den Dichtungen wurde nur das Unentbehrliche beigefügt, um das Werk nicht zur Unerschwinglichkeit aufschwellen zu lassen. Auf alles bloß »Schöne« und ästhetisch »Ansprechende« aus dem unerschöpflichen Vorrat des selbstzwecklichen Volksliedes wurde verzichtet — das unterscheidet das Buch von allen vorhandenen Volksliedsammlungen. Sein Thema »Deutsche Brauchtumsmusik« vokaler und instrumentaler Art wurde möglichst streng eingehalten, dazu aus der reichen Fachliteratur volkskundlicher Art und aus oft entlegenen heimattümlichen Blättern manch verborgener Schatz gehoben, an eigner Forschung und aus den großmütigen Spenden gleichgesinnter Sammler manch Neues erstmalig dargeboten, dazu gelegentlich notwendige Erläuterung musikbaulicher oder stofflicher Art gefügt und alles in drei Hauptkreisen geordnet: *Durchs Volk — durchs Jahr — durchs Leben.*

Liedkundige Volkssänger treten auf, Pfarrer Pincks unerschöpflicher Papa Gerné oder Konrad Mautners ebenso uralter Tanzgeiger Ahnerl Grimas, der greise Nachtwächter Franz Franzl aus einem oberösterreichischen Dorfe und der Lothringer Hochzeitssänger Vetter Nikles, um alle mit eignen Worten von ihrem klangfrohen Wirken zu berichten. Wir belauschen die Laiensänger handkettebildend im deutschen Wolgadorf und besuchen den hanseatischen Stadtpfeifer in der hochgelegnen Türmerstube, der den ersten Storch und das erste Veilchen »anbläst«, um dafür den Frühlings-Ehrentrunk zu er-

halten. Viele uralte Signale, die Ludwig Plaß bei allen deutschen Städten gesammelt, erscheinen hier erstmals gedruckt und spielbar, der Schützenruf vom »Schlappentag« zu Hof, viele »Hochzeitstriumphe«, der voreinstige Rappoltsteiner Pfeifermarsch, eine alte Noteninschrift vom Straßburger Münsterturm, die Tuschs des Dresdener Reichsoberfeldtrompeters, eine Intrade der Salzwirkerbruderschaft zu Hall in Tirol, die Schwedensignale aus dem Dreißigjährigen Krieg, die man heut noch zu Delitzsch und Stralsund vom Turm bläst. Die alten Aufzugsmärsche der Nürnberger und Wormser beim Frankfurter Pfeifergericht durften nicht fehlen, das »Jungfernaufwecken« für zwei Schwegelpfeifen aus Steiermark und der Immenstadter Pesttanz ebensowenig, oder die alten Landgemeindemärsche aus Appenzell.

Fast lückenlos von dem »ersten Feuerbewahrern« L. Pämingers (1544) bis zu dem Nachtwächterruf in Wagners »Meistersingern« wird das »Hört ihr Herrn« aller Gaue und Zeiten zusammengestellt, wobei nicht nur die Fülle nachdenklicher Einfälle, sondern auch der Reichtum wechselnder Gelegenheiten fesselt. Dann die Straßen- und Marktrufe! Von jener Königsberger und Danziger Rettigruf-Motette um 1560 an mußten die Quodlibets von Zangius Friederici Melchior Franck, Andreas Rauch, Seb. Knüpfer, Erasmus Kindermann und Gr. Jos. Werner als ergiebige Quellen herhalten — schon allein die Wein- und Bierrufer-Sprüche lieferten lange vor Nikolaus Bachs Jenaer Singspielchen ein reiches Thematikon. Von Zelter an haben dann zahlreiche Sammler neuerer Stadtrufe das Wort — am originellsten vielleicht sind die ein- und zweistimmigen Anpreisungen der Wiener Lavendelweiber. Aber auch die Kirchenglocke hat das Wort durch mancherlei schnurrige Verschen, die das Volk dem Geläut unterlegt. Selbst Hornwerke, alte Spieluhren und Spielräder müssen ihre Musik hergeben, wobei etwa die Spieluhr im Museum zu Eger durch W. Hensel befragt, einen »zwiefaltigen« Tanz lieferte.

Doch nun aufs Land! Aus den Mooren von Mecklenburg und Hannover steigen die herrlichen Luren empor, Gottesdienstposaunen der Bronzezeit. Spuren des »Alphornlydisch« werden aus Melodien des 13. und 14. Jahrhunderts beigebracht, und die Zusammenhänge mit dem ältesten Appenzeller Kuhreigen bei G. Rhaw »Loba, loba« ergeben merkwürdige Brücken zu dem Heimweh-Kühreien von 1710, dem heutigen Alpenbetruf von Melchsee-Frutt und anderen Alm-Löcklern, Usstigen, Juchezern und Melkgesängen — eine ganze Geschichte der deutschen Alpenmusik zeichnet sich ab.

Da ist man schon mitten in der Hirtenmusik. Dem »Helo«-Ruf westfälischer Hütejungen und den Austreib-Liedchen der Glatzer Viehhirten antworten deutschmährische Weihnachtshirten-Schalmeien und die Blechsignale deutschböhmischer Gemeindehirten — Jodler sogar bei den Kühjungen der Lüneburger Heide! Die Schäfer singen ziersamere Lieder, aus einer Quintett-Cantzone des Erasmus Widmann (1618) ließ sich der alte Rothenburger Schäfertanz zur Dudelsackbegleitung rückerschließen.

Überraschende Altertümer bergen die Rufe der Pilz- und Beerensammler, vom Donarsopfer und der Eichhornverehrung bis zur Angst vor der Gefräßigkeit der »Unholden«. Wir lauschen auf die vielgestuften Arbeitsrufe der Holzfäller bei der »Holzriese« im Salzkammergut und hören sie kräftig singend heimmarschieren. Beim Pilotenrammen regeln Zähllieder die Niederschläge so gut in Südsteiermark wie im Hamburger Hafen und auf Norderney. Hatte ich schon in meinem Buche »Corydon« aus dem »Hochenauer Schiffsgeschrei« von F. J. Aumann (um 1770) die Rufe der Donau-Salztreidler herausgehoben, so treten diesen nun jüngere Gesänge, vor allem solche der »Bomätscher« von der Ober- und Niederelbe, zur Seite. Die eß- und trinkfrohen Flößer, die Hauffs »Steinernes Herz« im Schwarzwald geschildert, lassen wir ihre übermütigen Lieder aus dem Frankenwald und vom Obermain her singen. Wie anders tönt, was nachts auf der Schlei die Schleswiger Fischer hören lassen! Da entfaltet sich im »Seehundslied von Rügen«, einem Seemannssang von Sylt und einem Bauernlied aus Hadeln das schwere Stampfen des friesisch-niedersächsischen Tanzes — welche kaum gebändigte Elementarkraft . . . Ganz anders die Welt der Bergknappengesänge. Großenteils stehen sie auf der Mitte zwischen Kirchenlied und etwas papierenem Preisgedicht — um so erfreulicher ist, was Joachimsthaler und Freiberger Knappschaftsmusiken im Gebiet der Instrumentalkunst seit alter Zeit geleitet haben.

Wandern wir aus dem Erzgebirge zum Bauerntum der weiten Ebene hinunter, wo das »Lob des Ackersmanns« ertönt und der ostpreußische Bauernknecht sein schweres Leben schnurrig bedenkt, bis das hannöversche Spottlied des Sureburendanzes antwortet — alte Rufe wie »So stampfen wir die Hirse« und »Nun gang mir aus den Bohnen!« führen zu seinen Arbeitsliedern: dem Gesang auf der Tenne mit zwei bis fünf Flegeln, einer uralten Psalmodie beim Hirsejäten aus der Sprachinsel Gottschee, oberbayrischen Scherzgstanzerln bei der Heumahd. Das Flachsjäten, -reffen und -brechen am Niederrhein begleiten schöne alte Mollweisen, dem Spinngeräusch und den Gesängen der Rockenstube lauschen wir in Südtirol wie in Ostfriesland, bewundern den reichen Balladenvorrat einer lippischen Spinnstube und lachen mit Burschen und Mädeln im Mährischen Schönhengstgau, wie sie beim Singen auch noch kunstreich mit den Händen klatschen.

Weber- und Schneiderlieder wechseln mit Standesgesängen der Seiler, Ziegler, Maurer, Schmiede und der eigenbrötlerischen Zimmergesellen. Die Faßbinder ahmen kunstvoll ihr Handwerks-Klopfen nach, und der Schwager Postillion schmettert die alten Signale von Thurn und Taxis oder verkündet in vielstimmiger Fanfare eine »Friedenspost«. Besondere Beachtung verdient die Musik der Krieger und Soldaten — vom Barritos der alten Germanen und den herrlichen Goldhörnern von Gallehus und Schwerin über die Lieder der »gartenden« Landsknechte bis zu den klassischen Märschen: dem Alten Dessauer, Hohenfriedberger, Coburger und Torgauer, denen die »Posten« und

Zapfenstreiche folgen, auch allerlei Standeslieder des Militärs und Scherzverse auf ihre Signale. Schließlich läßt sich der Jäger auf Hiefhorn und Waldhorn mit seinen Signalen »Hirschtod«, »Jagd vorbei« usw. vernehmen, man bewundert die Kunst der althannöverschen Jagdbläser bei der Sauhatz und belauscht, wie adlige Jäger des 17. Jahrhunderts auf Gänsebein- und Messingpfeifchen die Kibitze und Wasserhühner locken. Liedergesang vergönnen wir den Wildschützen, und schließlich singen uns die Fuhrleute lustige Abenteuer beim Wegrattern des Wagens.

VOLKSTANZ UND VOLKSTANZBEWEGUNG

Von RUDOLF SONNER-FREIBURG i. Br.

Hans Hinkel hat in seinem Geleitwort zu der Schrift »Befreiung der Jugend« von Hanns Arens gesagt: »In zwei Jahrtausenden deutscher Geschichte ist soviel Fremdes bei uns eingeströmt, wurde das eigentlich Deutsche so überdeckt, daß es oft kaum noch zu erkennen war, und dennoch blieb es lebendig und stark.« Es gibt Menschen, die vom »Paradies« der Vorkriegszeit sprechen, und doch war es eine Zeit der Zersetzung und des Verfalls. Man denke nur an die Ausstattung der Bürgerhäuser. Mit goldbronzierten Möbeln imitierte man in schlechter Form das untergegangene Rokoko. Der liberalistisch-individualistische Geist zerfraß den Glauben an die Gemeinschaft. Geltung hatte nur der merkantile Raffer. Es ist typisch für das 19. Jahrhundert, daß in ihm die Nationalökonomie zur Blüte gelangte. Dem entsprach als Ausdruck des Lebensgefühles der Tanz. Bunt zusammengewürfelt wie das Publikum eines Tanzsaales waren auch die Stillosigkeiten der Gesellschaftstänze, die von Tanzmeistern gelehrt wurden. Nachdem die Kontertänze, die Rheinländer, die Polkas, die Mazurkas u. a. m. ihre Zugkraft verloren hatten, versuchten die Tanzlehrer eine Wiederbelebung von Gavotte und Menuett. Diese Tänze paßten zu den plüschüberzogenen Rokokomöbeln, aber sie blieben Scheingebilde. Nachdem ihr geringer Bewegungsschatz verbraucht war, stand dem Einbruch kreolischer und negroamerikanischer Bewegungselemente nichts mehr im Wege. Der Berliner Ballettmeister Mürich schuf aus südamerikanischen Volkstänzen für ein Varietétänzerpaar den Tango. Cakewalk, Ragtime, One-Step folgten und nach dem Krieg Foxtrott, Shimmy, Charleston, Black-Bottom u. a. Das gab für das Gewerbe der Tanzlehrer einen ungeahnten Auftrieb, denn diese Tänze mußten gelernt werden. Ein Modetanz jagte den andern. Der Verschleiß an Schritten, Sprüngen und Hüpfern war enorm. Der Tanz hatte schon längst seine landschaftlichen Bindungen verloren. Haltungen und Bewegungen — bei den

liefernden Naturvölkern noch organisch und sinnvoll — wurden in Dancing-Clubs auf dem nivellierenden Boden der Vestibüle internationaler Hotels restlos eingeebnet. Man hatte vollständig vergessen, daß die Bewegungsart eine der Rasse eigentümliche Angelegenheit ist, und daß fremdes Bewegungsgut nie ohne weiteres importiert werden kann. Das chorische Element des Tanzes ging langsam, aber sicher, verloren. Die Gemeinschaft wurde zerspellt. Die einzelnen Tanzpaare isolierten sich mehr und mehr voneinander. Der verlorenen Ursprünglichkeit setzte man eine Art Sachlichkeit entgegen. Die volkliche Färbung wurde mehr oder minder bewußt verwischt und wich — gemäß dem Geist der Zeit — einer individualistischen Einstellung. Der Tanz — nun keine gesellschaftsbildende Kraft mehr — wurde zum Sport. Das Tanzorchester nannte sich jetzt bezeichnenderweise Tanzsportkapelle. Nicht nur, daß die einzelnen Tanzpaare nur für einen ganzen Ballabend zusammenblieben, sie blieben es sogar für die ganze Saison. Der Ballabend wird zum Tanzturnier, bei welchem die besten Gesellschaftstänzer preisgekrönt werden. Die mondänen Zeitungen bringen Artikel und Bildberichte über solche Veranstaltungen. Aber es geschieht nichts, um die neuen Bewegungsformen dem ureignen Volksempfinden anzugleichen. Zwar hatte die Neue Welt schon einmal an Europa Tanzgut geliefert, aber jenes wurde bald der europäischen Art angepaßt. Da ist z. B. der Hoboeckendans in dorischer Tonart mit scharfem Rhythmus im Dreiertakt[1]), die Chacona und die Sarabande. Das exotische Bewegungsgut, mit seinen »wollüstigen und schamlosen Wendungen«, das in der Sarabande steckte, führte 1583 zu ihrem Verbot in Spanien und noch 1613 lehnte Pierre de Lancre in seinem Buch »Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons« sie aus ähnlichen Gründen ab. Jedoch die französischen Tanzmeister der folgenden Zeit formten sie um zu einem Tanz voll Majestät und Würde, so daß sie sogar hoffähig wurde[2]), d. h. sie paßten den fremden Tanz dem eigenen Volksempfinden in weitgehendstem Maße an.
Solche Art der Angleichung fehlte den Bearbeitungen der modernen Tänze bis zum Aufbruch der Nation in der nationalsozialistischen Revolution. »Mit der Zurückführung von Ausgangspunkt und Ziel auf die großen einfachen Werte des Blutes und des Bodens wurde der zersetzende Intellektualismus auf allen Gebieten, auch der Kunst, zunehmend wirkungslos gemacht[3]).« Es spricht für die gesunde Instinktsicherheit der deutschen Jugend, daß sie sich den unzerstörbaren Kräften des eigenen Volkstums zuwandte und die leer gewordenen internationalisierten Formen des Tanzes ablehnte. So wie sie in der Musik zurückgriff auf die ihr entsprechenden Musizierformen des 15. und 16. Jahrhunderts, weil diese aus einem ständisch organisierten Leben

[1]) R. Oppel: Einige Feststellungen zu den französischen Tänzen des 16. Jahrhunderts. Zeitschrift der IMG., 12. Jahrg., 1911.
[2]) Albert Czerwinski: Die Tänze des 16. Jahrhunderts, Danzig 1878.
[3]) Hans Hinkel a. a. O.

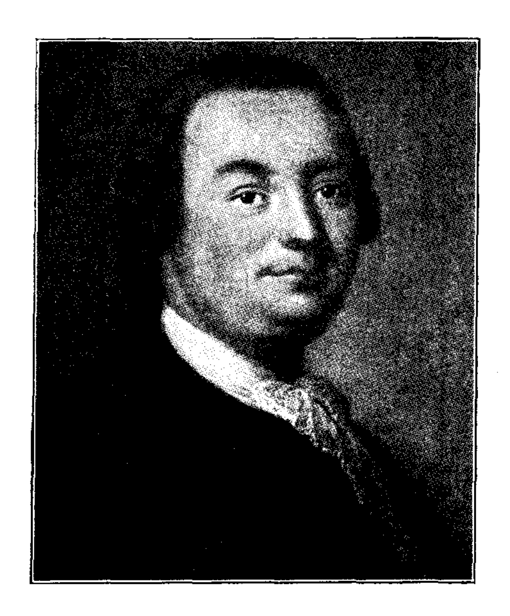
herausgewachsen war und jeden umformte, der sich mit ihr befaßte, so bemühte sie sich um altes Volkstanzgut. Man suchte nach einer Körpersprache, deren gesellige Formen der Sehnsucht nach einer wahren und echten Gemeinmeinschaft entgegenkamen. Man fand sie in den landschaftlich gebundenen Tänzen des Landvolkes, das die Überlieferung der Väter treu behütet hatte. Die Bewegung, die diesem scheinbar abdorrenden Kulturzweig neue Kräfte zuführte, war der Wandervogel. Daß es eine Jugendbewegung gab, erfuhr die Öffentlichkeit durch den ersten freideutschen Jugendtag auf dem Hohen Meißner im Jahre 1913, obwohl die Geburtsstunde der Jugendbewegung viel früher anzusetzen ist. Sie wuchs heraus aus der Abwehr gegen den Intellektualismus, gegen die Verstandesschulung und fand im Wandern durch die deutsche Landschaft eine eindrucksvollere und buntere Welt.
Innerhalb der Jugendbewegung bildeten sich bald jene Gruppen, die sich zur Pflege alten Volkstanzgutes zusammenschlossen in den sog. Volkstanzkreisen. Daß man auf dem richtigen Wege war, bestätigte die Volkstanzbewegung, die in Skandinavien und England um die Jahrhundertwende zu ähnlichen Vereinigungen geführt hatte. Gab man zunächst den einfachen Singetänzen den Vorzug, so traten mit dem Anschwellen der Wiederbelebung volkstümlicher Instrumente (Laute, Gitarre, Blockflöte u. a.) bald die figurenreicheren Instrumentaltänze an deren Stelle. Was die Heimatverbände in der Pflege des Volksliedes nicht erreichten, das gelang diesen jungen Volkstanzgruppen in weit besserem Maße. Darüber hinaus brachte der Volkstanz als ideale Erfüllung die Festigung der Zusammengehörigkeit. Diese Gemeinschaft gab hinwiederum den Nährboden zu einem neuen Stilwillen ab. Bewegungen, die dem inneren Sinn der alten Tänze widersprachen, wurden nach und nach ausgemerzt, die vordem überschwängliche Haltung nun gestrafft. Aber was hätte es der ganzen Bewegung für einen Gewinn gebracht, hätten sich aus der Bereitschaft der Jugend nicht auch schöpferische Kräfte losgerungen? Diese Kräfte konnten sich auf die Dauer mit der reinen Wiederbelebung alten Volkstanzgutes nicht zufriedengeben. Es begann — vor allem in norddeutschen Volkstanzkreisen — ein neues Suchen, das seinen Ausdruck in der Gestaltung der sog. Jugendtänze fand und so zu Neuschöpfungen gelangte, die dem heutigen Empfinden um vieles näher kamen. Damit war ein Weg beschritten, der in die Zukunft wies. Daß dabei an den modischen Gesellschaftstanz einige Zugeständnisse gemacht worden waren, können wir — im Gegensatz zu verschiedenen sich um den Volkstanz bemühenden Leuten — nicht verurteilen. In seiner Erklärung zum Jahrestag der nationalsozialistischen Revolution hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Josef Goebbels ausdrücklich erklärt, daß unser deutsches kulturelles Leben keineswegs eine Primitivierung erfahren dürfe. Das trifft auch jene innerhalb der Volkstanzkreise, die in ängstlicher Orthodoxie die lebensfroh pulsierenden neugestaltenden Kräfte ablehnen. Was hätte ohne



Wilhelm Friedemann Bach
Zeichnung von P. Gülle



Carl Philipp Emanuel Bach



Johann Christian Bach
Gemalt von Mathieu
Original in der Preußisch. Staatsbibliothek, Berlin

Entnommen aus dem Werk »Johann Sebastian Bach« von Hans Joachim Moser
Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg



Phot. Erna Stoll, Berlin-Halensee.

Generalmusikdirektor Dr. KARL BÖHM beim Studium der Partitur der Oper »Der Günstling« von Rudolf Wagner-Regény (stehend)



Faksimile des Originalliedes »Rotkehlchens Liebesleid«

Gedicht von Herm. Löns. Komposition von Rudolf Wagner-Regény

Beide Darstellungen sind dem Heft 10 »Wagner-Regény« der »Musikalischen Schriftenreihe der NS-Kulturgemeinde« entnommen. Verlag Max Hesse, Berlin-Schöneberg

diese Bestrebungen, die in den Jugendtänzen ihren Ausdruck fanden, der den Jugendjahren entwachsene bündisch organisierte Mensch machen sollen, ohne seine ganze bisherige Anschauung preiszugeben? Aus dieser Situation mußte notgedrungen der neue Jugendtanz erstehen unter Berücksichtigung der Allgemeingültigkeit und dem Sinn für gefestigte Gemeinschaft. Auch die Begleitmusik mußte dem neuen Stilwillen treu bleiben.
Daß sich auf dem Gebiet des Volkstanzes ein mehr und mehr anschwellendes Schrifttum entwickelte, ist natürlich. Eine Reihe namhafter deutscher Verlage machte sich verdient um die Veröffentlichung wertvoller Volkstanzsammlungen, nicht nur wertvoll für die Volkstanzkreise, sondern auch für die Volkskundler, soweit es sich dabei um alte landschaftlich gebundene Tänze handelte. Was bei diesen Publikationen nocn angestrebt werden müßte, wäre eine Vereinheitlichung der Tanzbeschreibungen. Warum hat man sich noch nicht entschlossen, dazu eine Tanzschrift zu verwenden? Dies wäre eine der vornehmsten Aufgaben des Verbandes Deutscher Tanzkreise, dem alle Untergliederungen angeschlossen sind. Von den verschiedenen Zeitungen sei »Der Volkstanz« genannt, der von Frau E. Ritter-Cario in Nürnberg herausgegeben wird und wertvolle Beiträge zur Frage des Volkstanzes bringt.
Es ist erfreulich feststellen zu können, daß überall sich Kräfte regen, die dem deutschen Volkstanz neue Impulse zu geben bemüht sind. Die Jugend ist der Träger dieses reichen Erbes, sie wird auch aus der Einheit von Kunst und Volk neue Ausdruckswerte herauslösen und gestalten.

PROBLEME DER MUSIKALISCHEN GESTALTUNG UND NACHGESTALTUNG

Von WILHELM HEINITZ-HAMBURG

Aus der Summe des Wissens und der Erfahrung bieten sich uns in zahllosen Momenten unwillkürlich (in scheinbar regelloser Folge) aufsteigende Reihen von Erinnerungsbildern dar, die wir durch Aufmerksamkeitsakte in das hellere Licht unseres Bewußtseins rücken, um sie dort (als »Einfall«) mit anderen zu verknüpfen (zu »assoziieren«). Einen solchen »Einfall« können wir (mit unterschiedlichen Graden der Geschicklichkeit) willensgemäß formen, ordnen und nach den verschiedensten Richtungen hin weiter entwickeln. Durch eine solche disponierende Ordnung seiner Einfälle unterscheidet sich letzthin der Künstler vom Nichtkünstler.
Mit dieser Willensarbeit stellen sich begleitende Gefühle (in der Lust- oder Unlustrichtung) ein. Diese Gefühle stehen wiederum in engster (wenn auch aus Mangel an genügend scharfer und unbeeinflußter Selbstbeobachtung nicht immer bewußt werdender) Verbindung mit geringeren oder größeren Ver-

änderungen unseres physiologischen (körperlichen) Verhaltens. Diese Veränderungen tragen den Charakter einer Bewegung. Die Bewegung wird zur Brücke, auf der wir unser Erleben (Einfall, geistige, willens- und gefühlsmäßige Gestaltung) an die Außenwelt in sichtbarer oder hörbarer oder ertastbarer Form übermitteln, das heißt in eine physikalische Sphäre (Farbe, Zeichnung, Klang usw.) hinüberleiten.

Der Akt des »Gestaltens geistig-seelischer Komplexe mit Hilfe des körperlichen Bewegungsinstruments zur Form physikalisch diskutierbarer Objekte«, also hier des »musikalischen Werkes«, trägt in allen Einzelheiten das Gepräge der gestaltenden Persönlichkeit und ihres Schicksals. Wobei wir unter Persönlichkeit verstehen wollen: den Erlebnisträger, der mit den bewußten und unbewußten Realisationen, den Erfüllungen seiner Beanlagungen in sich die leiblichen und seelischen Komplexe seiner gesamten Ahnenreihe aktiv vergegenwärtigt. Und unter »Schicksal«: das Ergebnis einer Auseinandersetzung (zwischen der auf Grund der besonderen Persönlichkeit sich abrollenden Eigenart) mit der fördernden, hemmenden oder gegenläufigen Eigenart der gesamten belebten und unbelebten Umwelt. Wobei nicht immer nur das nach dem Trägheitsmoment »Bequemere«, sondern häufig das »Stärkere« oder gar das »Klügere« siegt.

Die Beobachtungsmöglichkeit einer persönlichen Eigenart beginnt für den »Fremden« in der Regel mit der Wahrnehmung bestimmter Bewegungsabsichten oder mehr oder weniger zu Ende geführter Bewegungen des anderen. Genau wie die Bewegungsergebnisse unserer Sprechwerkzeuge (in Tonhöhe, Klang, Dauer und Stärke) mit begrifflichen Symbolen (so daß ein Lautkomplex im Interesse der gegenseitigen Verständigung »etwas bedeutet«), belehnt werden können, so kann auch die stumme Bewegung zum Träger eines bestimmten begrifflichen Sinnes gemacht werden (Zeichensprache der Taubstummen usw.). Diese begriffliche Zuordnung fehlt jedoch in der spontanen musikalischen Ausdrucksbewegung, die eben nichts anderes »bedeutet« als eine sinnlich wahrnehmbare Spiegelung rein körperlich-seelischer Erlebnisse ihres Urhebers.

Einem dunklen Trieb der Nachahmung folgend, wird durch einen Organismus auf jeden von außen her auf ihn eindringenden Bewegungsreiz mit einem ganz entsprechenden Bewegungsverhalten geantwortet. Diese Beantwortung kann sympathisch (gleichsinnig, sich hingebend), aber auch antipathisch (gegensinnig, abwehrend) sein. Je nach dieser Richtung wird sich die gesamte körperlich-seelische und geistige Persönlichkeit in sich zurückziehen oder wird sie »aus sich herausgehen«. Wir könnten das vergleichen mit einer Ausatmung (unser Körper in »Erhaltungsposition« wird »kleiner«) oder einer Einatmung (wir dehnen unsern Körper aus, um so viel wie möglich »Entfaltungsenergien« in uns aufzunehmen).

Dieses Verhalten ist besonders interessant beim Erleben von Musik. Bei einer

Musik, die wir ablehnen, möchten wir uns »die Ohren zuhalten«. Im anderen Falle geben wir uns hin, lassen wir uns von der Musik in mehr oder weniger starkem Grade »besessen« machen.

Dieses Sichhingebenwollen, diese gelöste Bereitschaft für das Werk, für seine Verklanglichung und seine auslegende Darstellung ist die Vorbedingung einer »physiologischen Resonanz«, die eben der gesamte musikalische Ablauf in uns findet. Grad und Form dieser Resonanz lassen sich nach dem heutigen Stande der »Vergleichenden Musikwissenschaft« bereits so genau verfolgen, daß die sich daraus ergebenden Erkenntnisse für die höhere Musikpädagogik nutzbar gemacht werden können.

Die Voraussetzungen hierfür sind:

1. Wille zur unbedingten Werktreue,

2. geschärfte Selbstbeobachtung des gesamten körperlichen Verhaltens,

3. physiologische Kompensations(Ausgleichs-)bereitschaft des gesamten Organismus,

4. Beherrschung aller vorkommenden psycho-physiologischen Spielprofile.

Träger der Stilbeherrschung in der Musik ist nicht der Klang, sondern die Bewegung, die zum Klange führt. Der Klang ist nur das sinnlich fernwirkende Medium zwischen der schöpferischen bzw. nachschöpferischen Ausdrucksgestaltung und dem miterlebenden Hörer. Ähnlich wie beim Rundfunk akustische Wellen in elektrische und diese zurück in akustische verwandelt werden, so wird in der musikalischen Ausdrucksgestaltung Bewegung in Klang und Klang (beim Hörer) in Bewegung verwandelt. Soll die Übermittlung »erfüllend« sein, dann dürfen die Medien der Übertragung nicht verzerrt werden, d. h. Objekt (hier das kompositorische Werk), Medium (der Darsteller und seine psycho-physiologischen Darstellungsmittel) und Empfänger (der erlebnisbereite Hörer) müssen möglichst genau aufeinander abgestimmt sein. Eine solche Übereinstimmung im »Inhalts-Form-Inhalts«-Erleben bezeichnen wir als Stil. Wir können also nicht nur vom Stil eines Werkes oder seiner Nachgestaltung, sondern auch von einem »stilvollen Nacherleben« sprechen. Der Stil ist an die Persönlichkeit gebunden. Jeder Mensch hat seinen persönlichen Stil. In der werkgetreuen Nachschöpfung muß er aber seinen persönlichen Stil auf den des Urhebers vorübergehend »umschalten« können. Er muß sozusagen körperlich-seelisch und geistig imstande sein, sich »als Person Beethoven u. a.« zu erleben, um diese Überzeugung suggestiv auf den Hörer zu übertragen. Die üblichen Versuche, auf rein geistigem Wege (also rationalistisch, intellektualistisch) dorthin zu gelangen, schlagen in den meisten Fällen fehl. Es würde sonst nicht eine so große Anzahl technisch hervorragender und vielleicht auch musik- und sprachwissenschaftlich gebildeter Interpreten (Sprecher, Sänger, Dirigenten, Instrumentalisten), vielleicht sogar als »Beethoven-, Chopinspieler« usf. weit

gerühmte Meister geben. die uns trotz aller Vorzüge das letzte Erlebnis des von ihnen dargestellten Urhebers schuldig bleiben.

Seinem eigenen Personalstil nach werden jedem Nachschöpfer die Werke des einen Urhebers besser liegen als die eines anderen. Vermittels der »physiologischen Resonanz« kann man jeden Interpreten in diesem Sinne leicht beraten. Man kann ihm aber auch die Wege zeigen, wie er sich mit dem geringsten Aufwand an Energie und Zeit diejenigen Werke stilsicher erobert, die ihm seiner angeborenen Art nach nicht besonders »liegen«.

Das Kriterium der »physiologischen Resonanz« eröffnet weite Ausblicke für die Musik-, Sprech- und (Ausdrucks-) Tanzgestaltung im allgemeinen. Dieses Kriterium beruht nicht auf wissenschaftlichen Theoremen. Es ist vielmehr hervorgegangen aus der lebendigen Wechselbeziehung zwischen Mensch und Werk. Die Wissenschaft, vor allem die »Vergleichende Musikwissenschaft« ist aber bemüht, diese neue Art der »Stilsicherung« fortlaufend kritisch, durch planvolle Kontrolle und fachgemäße Diskussion vor dilettantischen Überschätzungen einerseits und vor einer formelhaften Erstarrung andererseits zu bewahren. In etwa zwanzigjähriger Arbeit ist es gelungen, auf unzählige Trugschlüsse und Gefahren aufmerksam zu werden, die den Interessenten für dieses Gebiet bedrohen, wenn man ihm nicht (in verhältnismäßig kurzer Zeit) eine planvolle Einführung in die Zusammenhänge des ganzen Systems gegeben hat.

Die Stilsicherung auf Grund der physiologischen Resonanz beruht nicht auf einer Methode. Sie versucht im Gegenteil jede Schematik von vornherein auszuschließen und jedem Interpreten dasjenige zu zeigen, was gerade ihm, seiner ganz persönlichen, körperlich-seelischen und geistigen Haltung nach helfen kann, sich auf die unzähligen »Personalkonstanten«, die sich in den Werken der gesamten Literatur spiegeln, mit entsprechender Sicherheit einzustellen.

Die ersten Aufsehen erregenden Entdeckungen auf diesem Gebiet stammen von Jos. Rutz. Die wichtigen Beobachtungen, die Rutz an seinen Gesangschülern machte, hat sein Sohn O. Rutz in verschiedenen Werken zusammengetragen. Diese Ideen wurden mit einigen Abwandlungen und Erweiterungen fortgeführt von Ed. Sievers. Ein Schüler dieses überaus feinen (wenn auch nicht immer genügend kritischen) Beobachters, G. Becking, hat in genialer Weise die organischen Schlagkurven (der Dirigierbewegungen) als sicheres Mittel der Stilerkennung aufgewiesen. Diese gesamten Vorarbeiten haben wir in Hamburg in planvoller Arbeit kritisch nachgeprüft, erörtert, durch viele neue Beobachtungsergebnisse erweitert und in ihrer praktischen Anwendbarkeit auf den Darsteller kontrolliert.

Unsere Erfahrungen gehen dahin, daß der weitaus größere Teil der sogenannten »Spiel- oder Sprechbegabungen« imstande ist, sich die oben erörterten Zusammenhänge wenigstens in den sicheren Grundlagen zu er-

arbeiten. Diese Erfüllung ist wesentlich weniger abhängig von geistigem Rüstzeug als von der Bereitschaft und der Beanlagung, sich mit möglichst wenigen motorischen Hemmungen den gestellten Aufgaben hinzugeben. In diesem Sinne dürfte die Beherrschung unseres Gegenstandes auch die Sicherheit eines öffentlichen künstlerischen Auftretens weitgehend steigern.

In welchem Verhältnis stehen diese Bestrebungen zur herkömmlichen Musikästhetik? Um es kurz zu sagen: sie suchen für alle nur spekulativen Theorien das Kriterium einer biologischen Begründung.

Der psychologisch gerichteten Ästhetik fehlte die »Ganzheitsschau«. Sie verlor sich vielfach in eine unfruchtbare elementare Splitterkunde. Die metaphysisch und phänomenologisch gerichtete Ästhetik dagegen artete schließlich aus in überspitzter, körper- und seelenloser Geistigkeit. Sie vergaß, daß die Blüte eines Baumes ohne dessen Stamm und lebendige Verwurzelung mit dem Erdreich nicht möglich ist. Sie blieb an der Oberfläche des »Geistigen«, der dialektischen Spekulation haften und schämte sich sozusagen der biologischen Gesetzmäßigkeit, mit der ein Werk und sein Schöpfer immer nur als eine organische Ganzheit »körperlich-seelischer und geistiger Funktionen« erörtert werden können. Aus einer solchen rationalistischen Enge sollen uns unsere Bemühungen wieder befreien. Das Werk soll uns wieder mehr werden als ein Blatt beschriebenen Notenpapiers. Es soll uns sinnhafte Welt, Fühlen, Wissen und Wollen bedeuten für einen Menschen, aus dessen Blut es geworden ist. Und wir könnten die »Lehre von der musikalischen Gestaltung und Nachgestaltung«, also die Musikästhetik nach unseren vorangegangenen Erörterungen definieren als: »Lehre von den musikalischen Erscheinungsformen und womöglichen -inhalten bezüglich ihrer nur vorgestellten (Phantasie-) oder wirklichen (körperlich-seelischen und geistigen) Wirkungen auf Empfindung, Gefühl, Verstand und Willen«.

FURTWÄNGLER BEDAUERT

Reichsminister Dr. *Goebbels* empfing nach einer amtlichen Mitteilung am 28. Februar Staatsrat Dr. *Wilhelm Furtwängler* zu einer Besprechung, in deren Verlauf Dr. Furtwängler erklärte, daß er seinen bekannten *Artikel über Hindemith* vom 25. November 1934 als musikalischer Sachverständiger lediglich in der Absicht geschrieben habe, eine *musikalische Frage* vom Standpunkt der Musik aus zu behandeln. Er *bedauere* die Folgen und Folgerungen politischer Art, die an seinen Artikel geknüpft worden seien, um so mehr, als es ihm völlig ferngelegen habe, durch diesen Artikel in die Leitung der Reichskunstpolitik einzugreifen, die auch nach seiner Auffassung selbstverständlich *allein vom Führer und Reichskanzler* und dem von ihm beauftragten Fachminister bestimmt würde.

DIE KOMPONISTEN DER DEUTSCHEN SCHWEIZ

Von FRIEDRICH W. HERZOG

Wichtiger als die Aufzeigung der Einflüsse, die Stil und Richtung der Musik der Deutschschweizer Komponisten bestimmen, erscheint die Feststellung, daß zumeist ein außermusikalisches Erlebnis die Anregung zum Komponieren gab. Das »Neue an sich« hat die Musiker selten bewegt. Noch vor einem Jahrzehnt haben sie sich ohne Ausnahme nach Brahms ausgerichtet. Regers Vorbild hat dagegen kaum Wellen geschlagen. Immer aber war es das Natürliche und Gesunde, das hinter ihrem Werktrieb stand.

Kammermusik und Lyrik sind die natürlichen Gebiete, auf denen sich der Schweizer Komponist heimisch fühlt. Und unter ihnen ist die Idylle seinem Wesen am willkommensten, weil hier die Intimität des Erlebnisses und Bekenntnisses einen subjektiv tragfähigen Ausgangspunkt bildet.

Im außerschweizerischen Lebensraum gilt Othmar Schoeck (geb. 1886) als der führende eidgenössische Komponist. In seiner Lyrik — diese bildet den Kern seines Schaffens — ist er über die Hugo-Wolf-Nachfolge hinausgewachsen zu einem Stil, dessen absoluter Persönlichkeitswert außerhalb jeder Diskussion steht. In den Gedichten von Eichendorff und Gottfried Keller findet er den Widerklang seiner musikalischen Gesichte. Die »Elegie«, die »Gaselen«, »Lebendig begraben« und die »Wandersprüche« sind zyklisch zusammengefaßte Liederfolgen, in denen eine bestimmte Gefühlshaltung dominiert und entwickelt wird. Schoeck begnügt sich nicht mit der Ausmalung des Textes, sondern schafft einen Unter- und Hintergrund, der die Atmosphäre mit persönlichstem Ausdruck erfüllt. Dabei stehen Stimme und Instrumente gleichwertig nebeneinander. Ein Sichverlieren in sentimentalische Grenzbezirke wird aufgehoben durch die Herbheit einer Tonsprache, deren Ausdrucksmittel stets aus erster Hand bezogen sind. Zu welcher Intensität sich sein Gestaltungswille zu verdichten vermag, beweist das Notturno, eine fünfsätzige Kammermusik für Streichquartett und eine Singstimme. Der Einbau der Lieder in das thematische Material ist ein Vorstoß zu ganz neuen Bindungen zwischen Melodik und Harmonie. Theoretisch betrachtet, gelingt Schoeck eine Erweiterung und Verfeinerung des diatonischen Systems, wobei sein intuitiver Drang spekulativen Klangkonstruktionen ausweicht. Daß die Beherrschung der Form unter diesen Voraussetzungen auch weniger substanzreiche Gedanken sinfonisch tragfähig gestaltet, beweist das zur Jahrhundertfeier der Züricher Universität geschriebene »Praeludium«, das ein zeitgenössisches Gegenstück zu Brahms' Akademischer Festouvertüre darstellt. Dieses erste reine Orchesterwerk Schoecks deutet den Gedanken der schöpferischen Verbindung von Kunst und Wissenschaft. Ein robust drein-

fahrendes Motiv der Arbeit verbindet sich mit breitaufschwingenden Themen in polytonaler Harmonik. Schoeck verzichtet auf die breitflächige Apotheose des »Gaudeamus igitur«-Liedes, das er nur anklingen läßt. Über den Opernkomponisten Schoeck, der sich in der »Penthesilea« als Musikdramatiker von kraftvollem Eigenwuchs offenbarte, wird bei der Würdigung des schweizerischen Opernschaffens noch ausführlich zu sprechen sein.
Die ältere Generation der Schweizer Komponisten wird durch zwei Persönlichkeiten repräsentiert, die zugleich als Dirigenten an führender Stelle wirken: Fritz Brun und Volkmar Andreae. Fritz Brun ist eine brahmsverwandte Natur. Mit Form und Stoff ringend, versucht er in Sinfonien die große Form zu erfüllen. Ihm kommt es weniger darauf an, Empfindungen zu enthüllen, als sie zu verschließen. Seine Musik entspricht mehr dem Willen zur Kunst als schöpferischer Eingebung, so daß schließlich im Gesamtbild die Architektonik und die Struktur den Ausschlag geben. In seiner Dritten (Alpen-) und Sechsten Sinfonie gelingt ihm der Durchbruch aus den Fesseln des enggezogenen Horizonts. Zumal das Praeludium aus der C-dur-Sinfonie ist großartig aus der Stimmung der Natur gewachsen. Gegenüber Brun ist Volkmar Andreae von beinahe verwirrender Gewandtheit. Durch Rassenzwiespalt heimatlos (seine Mutter ist Italienerin), gibt er in seiner Musik die Spiegelung einer Klangkultur, in der romanische und germanische Elemente zur Synthese drängen. Richard Strauß und Hector Berlioz sind seine Paten. Von den Orchesterwerken ist die Orchestersuite in D-dur hervorzuheben, der ein Blendwerk geistreicher Technik leuchtendes Relief gibt, während die orchestrale Farbenpracht der »Rhapsodie für Violine und Orchester« dem Soloinstrument nur eine untergeordnete Rolle zuweist. Heinrich Pestalozzi (geb. 1878) hat über hundert Chöre, Lieder und Gesänge geschrieben, mit ursprünglichem Sinn für Form, gepflegter Satzkunst und einer von Problemen unbeschwerten Dankbarkeit im guten Sinne. Karl Heinrich David bezeugt in der Formenglätte seiner Kammermusik technische Beherrschung, ohne eigenwertige Erfindungskraft einsetzen zu können.
Der Reger-Schüler Rudolf Moser (geb. 1892) trägt in musikalischen Kreisen nicht zu Unrecht den Namen Fugen-Moser. In ernstem Ringen hat er sich eine Meisterschaft erarbeitet, die ihm eine seltene Überlegenheit im Handwerklichen gibt. Seine Streichquartette, vor allem aber seine konzertanten Werke, so das Tripel-Konzert für Violine, Viola, Cello und Orchester und das Konzert für Cello, Streichorchester, Pauken und Continio, zählen zu den gehaltvollsten Stücken moderner Kammermusik. Sie füllen, um ein treffendes Bild zu gebrauchen, neuen Wein in alte Schläuche. Auch Werner Wehrli kommt von der Kammermusik her. Sonaten, Streichquartette und Variationenwerke sind ein beredtes Zeugnis seiner Spielfreudigkeit. In Vokalen, so in »Allerseele«, einer Kantate für Solostimme, Frauenchor, zwei Trompeten und Klavier, zielt er mit breit und derb hingesetzten Kontrasten

auf Volkstümlichkeit. Im Liederkreis »Neues Hoffen« verlieren seine originellen Impressionen ihr künstlerisches Gesicht durch die dilettantischen Gedichte eines ihm nahestehenden weiblichen Genius. Emil Frey, ein Pianist von hohen Graden, gleich Wehrli aus dem Aargau stammend, liefert als Komponist Gebrauchsmusik. Seine Klaviersuiten sind nur auf Virtuosität gestellt und mit rhythmischen Energien geladen. Straußisch musiziert auch Richard Flury, dessen thematisch ergiebiges Violinkonzert durch die sinfonischen Orchestertutti fast den Charakter einer Sinfonie annimmt. Walter Schulthess folgt als Liedschöpfer seinem Lehrer Courvoisier, als Instrumentalmusiker Max Reger, dem er in seinem Cellokonzert in der Ausweitung des Harmonischen und der Variationentechnik folgt, ohne in bloßes Epigonentum herabzusinken. Mit einigen gelungenen Liedern haben sich auch Friedrich Niggli und Hans Jelmoli erfolgreich eingeführt.

Auffallend ist in der Schweiz die Vielzahl der Liedkomponisten. Selbst bei strenger kritischer Sichtung ist ein verhältnismäßig umfangreicher Bestand als wertvoller Besitz zu registrieren. Der Berner Walter Aeschbacher haftet in Sopranliedern nach Texten von Hermann Hesse noch allzusehr an der literarischen Illustration. Da zeigt sein Landsmann Willi Burkhard ein eigeneres Gesicht, das zunächst von Othmar Schoeck stark beeindruckt erscheint. Im Rilke-Zyklus »Lieder des Mädchens« werden zarte lyrische Gefühlsäußerungen von jugendlicher Bekenntnisfreude getragen. Auch sein früher Zyklus »Frage« offenbart unbeschwertes Musizieren. Die subtile Durchsichtigkeit der für Sopran und Kammertrio geschriebenen Kantate »Herbst« nähert sich in der Skizzenhaftigkeit der Durchführung schon einem Auflösungsprozeß, der auch seine Sinfonie trotz überladener Polyphonie in Episoden zerfallen läßt. Burkhard versagt vor der großen Form, da er sich nicht von Brucknerischen Vorbildern freimachen kann. Von wirklicher Geschlossenheit und Klarheit ist dagegen sein »Te Deum« für zweistimmigen gemischten Chor, für Trompete, Posaunen, Orgel und Pauken. Da ist Robert Blum (1900) früher gereift. Seine Psalmen für Sopran und Kammerorchester verkünden die Demut tiefer Religiosität, gepaart mit der Predigtgewalt ekstatischer Gottesliebe. Auch Paul Müller-Zürich hat sich mit einem »Tedeum« durchgesetzt. Sein »Marienleben«-Zyklus nach Rilke hat nicht die allgemeingültige Form des Ausdrucks gefunden, um über das Private hinaus zu interessieren. Walther Geiser, ein feinsinniger Kammermusiker, ist durch die Anthroposophie von seinem geraden Entwicklungsweg, an dessen Anfang eine wirkungsvolle Lustspielouvertüre und ein gediegenes Violinkonzert stehen, abgekommen. Mit der Vertonung von Albert Steffens »Wegzehrung« geriet er in den Bannkreis einer problematischen Doktrin, die ihn zerbrach und zu ungesunden impressionistischen Surrogaten seine Zuflucht nehmen ließ.

Albert Moeschinger hat mit Konzerten für Klavier und Kammerorchester,

die bei aller vertrackten Rhythmik echtes Musikantentum aufweisen, in der kleinen Form anregend gewirkt. Luc Balmer, der in reizvollen Bühnenmusiken seine theatralische Begabung bewiesen hat, wählte ein Thema aus Beethovens Quartettfuge für sein Streichquartett mit Variationen, das in sauberer Organik abläuft. Adolf Brunner, Jahrgang 1902, musiziert noch zu schwerblütig und ungelöst, um ein Charakterbild seiner Begabung aufzeigen zu können. Huldreich Georg Früh fühlt sich als Klavierkomponist wie ein Strawinskij in der Westentasche. Hans Haugs Kammermusik streift hart die Bezirke der Unterhaltung. Illustrative Musik ist die »Spanische Intrada für Orchester« von Ernst Kunz. Dieses auf Glanz gearbeitete Stück, ein Mosaik von kräftigen Farben, weist auf eine Opernbegabung hin. Der Cellist Richard Sturzenegger hat in einem viersätzigen Cellokonzert, das in den Ecksätzen von zwangloser Ausgelassenheit ist, einen »Kantilene« benannten Mittelsatz geschrieben, dessen weitgewölbte Melodiebogen von ursprünglicher Kraft zeugen. Erhart Ermatinger musiziert archaisch streng. Eine gewisse Blutleere und Trockenheit der Faktur lassen Mangel an Inspiration erkennen. Auch Walter Lang, ein gewiegter technischer Könner, ist ein Musiker, der ohne Einfälle komponiert. Dagegen ist Walter Müller von Kulm ein erfolgreich vorwärtsschreitendes Talent. In der Konzertmusik für Kammerorchester, Cembalo, Solovioline und Bratsche sucht er das Cembalo für den heutigen Gebrauch zurückzugewinnen. Dabei benutzt er es nicht als historisches Instrument, sondern als Klangfärbemittel. So schlägt er eine Brücke zwischer alter und neuer Musik.

Zwischen Konzertsaal und Bühne steht eine Legende, auf die mit besonderem Nachdruck hingewiesen sei: »Merlin« von Fritz Gersbach. Selten haben sich in einer »Oper« Text und Musik zu solcher harmonischen Einheit verbunden, wie in diesem Werk, das ein hohes Lied der Naturliebe und Naturverbundenheit darstellt. Gedanken des Naturschutzes auf eine musikdramatische Form zu bringen, ist schon als Vorwurf ein Wagnis. Der Dichter Arnold Masarey behandelt in seiner Legende den Gegensatz zwischen den unbedenklich fortschrittlichen Menschen der Tat und dem Träumer und Dichter Merlin, der von einem Baum, den seine Kameraden aus »kulturdienlichen« Zwecken fällen, erschlagen wird. Auch wenn man die lehrhafte Tendenz der Oper, die zur Liebe zur Natur erziehen will, in Betracht zieht, kann man das Werk nur bedingt als »Schuloper« bezeichnen. Die Chöre der Tatkräftigen und Erfolgreichen, von Knaben und Männern gesungen, durch Schlagzeug- und Streicherrhythmik gesteigert, sind von unwiderstehlich mitreißender Ursprünglichkeit. Das Schönste gibt Gersbach in Merlins »Morgenlied« und dem schlichten einprägsamen Trauermarsch. Die Instrumentation verzichtet auf Blechinstrumente und gewinnt durch Celesta, Gitarre und Saxophon an Klangfarbe, die besonders in der sehnsüchtigen Pastorale der Einleitung wirkungsvoll zu den folgenden Chören kontrastiert.

EMIL NIKOLAUS VON REZNICEK

HINWEIS AUF EINEN DEUTSCHEN MEISTER

Am 4. Mai wird der Komponist *E. N. von Reznicek* 75 Jahre alt. Er ist der Vertreter Deutschlands im Ständigen Rat der Komponisten und in voller Frische wirkt er für das Wohl seines Berufsstandes. Soeben hat er ein abendfüllendes Ballet „*Das goldene Kalb*" vollendet. Wir halten es für unsere Pflicht, an diesen Meister zu erinnern, damit anläßlich seines Jubeltages recht viele Aufführungen seiner Werke zustandekommen mögen.

Wer in einer unserer vielen Musikgeschichten über Emil Nikolaus von Reznicek nachlesen will, der wird bestenfalls eine Aufzählung seiner Hauptwerke, ein paar Jahreszahlen finden und die Angabe, daß er in den Kreis derer um Richard Strauß gehört. Niemand wird daraus entnehmen können, daß Reznicek einer der vielseitigsten und auch der originellsten deutschen Musiker unserer Zeit ist. Die deutsche Musik ist ja reich genug, um durch eine solche Behandlung ihrer großen Begabungen nichts zu verlieren — das war die Meinung im bisherigen Deutschland. Es ist aber an der Zeit, das reiche Lebenswerk Rezniceks mehr als bisher ans Licht zu ziehen. In einer merkwürdigen Dünkelhaftigkeit wollte man im letzten Jahrzehnt nur das als Kunst gelten lassen, was entweder die Grundlagen des bisherigen Musizierens aufhob oder aber zum mindesten an ihrer Untergrabung arbeitete. Man wird Reznicek schwerlich als Reaktionär bezeichnen können, aber was er schrieb, zeichnet sich durch Ausgewogenheit in der Form und Selbstzucht im Klang aus, auch da, wo er sich auf neues Gebiet vorwagt.

Unsere Aufgabe ist es nicht, ihm einen endgültigen Platz im Entwicklungsablauf anzuweisen, und auch die Entscheidung bleibt Späteren überlassen, ob er über unsere Zeit hinaus Bedeutung hat. Für uns ist Reznicek bedeutend genug, um ihn betont zu pflegen. Was die »Zünftigen« nicht zu einer rechten Einstellung zu seinem Schaffen kommen ließ, das war die Wandelbarkeit dieses Musikers, die er sich bis heute bewahrt hat. Und fast jedes neue Werk brachte Überraschungen. Einmal war er Romantiker, einmal hatten es ihm die alten Meister angetan, deren Stil er liebenswürdig ironisierend nachahmte (in der Sinfonie im alten Stil), dann schrieb er eine Spieloper reinsten Wassers, die »Donna Diana« und sogar — eine Operette, »Die Angst vor der Ehe«, und in neuerer Zeit wurde die phantastische Oper »Ritter Blaubart« am bekanntesten, in der sich Reznicek am fortschrittlichsten gibt, aber in durchaus romantischem Sinn.

Die einen versuchten ihn als »Verwandlungskünstler« abzustempeln, die anderen nannten ihn einen »Don Juan der Tonkunst«. Er ist ein ewig Suchender, dem nichts Genüge bietet, dazu ein Mensch mit dem Hang zum Absonderlichen, das eben seine reinste Ausprägung in »Ritter Blaubart« fand. Auch der Mensch zeigt sich in vielem als Sonderling: einer seiner Biographen (zugleich einer seiner guten Freunde) nahm Anstoß an der Verbergung der Vornamen, denn er nannte sich stets nur E. N. Reznicek auch auf den letzten Werken. Es ist eine innere Vornehmheit, die ihn mit dem Hörer nicht intim werden lassen will. Aber solche scheinbaren Belanglosigkeiten können mitbestimmend sein für den Erfolg. Reznicek ist einer der immer »Erfolgreichen« gewesen, der es aber nie zum großen Dauererfolg bringen konnte. Manches, wie die seiner Zeit stürmisch begrüßte Oper »Till Eulenspiegel«, scheint heute bereits vergessen zu sein. Aber wer will entscheiden, ob dieses Urteil der Zeit das endgültige ist?

Eine für den Meister charakteristische Anekdote sei berichtet: Während der frühesten Schulzeit in Wien, als Emil Nikolaus mit einem älteren Vetter auf dem Nachhauseweg ist, pfeift der ihm die neuen Tagesschlager vor, die Reznicek aufmerksam, wenn auch nicht gerade begeistert anhört. Er meint nur dazu: »Derartiges Zeug könne er jederzeit

selbst machen« und pfeift eine improvisierte Melodie. Auf die neugierige Frage des Vetters antwortet er wahrheitsgetreu: »Die Melodie ist von mir, ich hab sie eben erfunden«. — »Unsinn« — Reznicek darauf: »Ja, sag ich« und schon hatte er eine Ohrfeige für die vermeintliche Lüge. — So ist das Schicksal Rezniceks geblieben: man glaubt ihm nicht, wo er echt ist. Hier wird einmal einer zu gern als Epigone, als Nachbeter abgetan, der es am wenigsten ist. Und so viele andere, die es sind, möchte ein ergebener Verehrerkreis zu Originalgenies stempeln.

Der 1860 geborene Reznicek kann — wenn man einen Ausblick nach der literarischen Seite wagen will — mit Wedekind oder Strindberg in Parallele gesetzt werden. Wir sehen diese Männer, die ihre Zeit in Erregung brachten und um die es überraschend still geworden ist, heute als Vertreter einer letzten Richtung der Romantik. Und als Romantiker ist vielleicht auch Reznicek zu betrachten. Vielleicht ergibt sich für die Vielfalt seines Schaffens von daher die bisher vermißte einende Leitidee.

Herbert Gerigk

Dr. KARL BÖHM: PORTRÄT EINES DEUTSCHEN KAPELLMEISTERS

Von KARL LAUX-DRESDEN

Dirigent der Dresdener Oper — aus der Vergangenheit steigen riesengroß, verpflichtend die Namen Schütz, Hasse, Weber, Wagner auf. Keine Kleinigkeit für einen Musiker, in solchem Schatten zu stehen. Keine leichte Aufgabe, solchem Maß gegenüber zu bestehen. Und aus der jüngsten Vergangenheit ist vielen Dresdenern (auf der Bühne und vor der Bühne) noch das Wirken eines Ernst von Schuch gegenwärtig; ein Halbgott neben jenen Göttern; ein Begriff, von legendärer Unvergleichlichkeit.

Dirigent der Dresdener Oper — in der Gegenwart das Haus, in dem die erste Reichs-Theaterfestwoche des neuen Reiches stattfand, eröffnet unter den Augen des Führers und Reichskanzlers. Verpflichtung genug!

*

An dieser Stelle wirkt nunmehr seit Jahresfrist Dr. Karl Böhm, dessen Tätigkeit man seit Jahren mit steigender Aufmerksamkeit verfolgen mußte. Er kommt aus Österreich, hatte, geboren 1894 in Graz als Sohn des Rechtsanwalts Dr. Leopold Böhm, zuerst die Rechte studiert und sich 1919 den Dr. jur. erworben. Gleichzeitiges Musikstudium am Grazer Konservatorium. Bei Professor Eusebius Mandyczewski, dem vielseitigen Musiker, Brahms-Freund und Brahms-Herausgeber, in Wien werden die musikalischen Studien abgeschlossen. Dann zurück nach Graz in die Praxis. Erst Korrepetitor, dann 1918 zweiter und 1920 erster Kapellmeister. Auf eine Empfehlung Dr. Karl Mucks hin holt Bruno Walter Böhm 1921 an die Münchener Staatsoper, wo er 1924 zum ersten Kapellmeister aufrückt. Nach sechsjähriger Tätigkeit in München wird er als Generalmusikdirektor und Leiter der Sinfoniekonzerte nach Darmstadt berufen. Hier, in dieser südwestdeutschen Musikecke, wo die Theater von Frankfurt, Darmstadt, Mannheim, Wiesbaden, Mainz, Karlsruhe sich gegenseitig den Rang ablaufen, vollendet sich die Persönlichkeit. Wird Böhm zum überlegenen Führer. Nicht nur des Orchesters, des Sängerensembles, sondern auch des Instituts, dem er vorsteht. Des Musiklebens der Stadt, das von seinem Wirken auf das schärfste profiliert wird. Wer dort unten lebt und am Leben teilhaben will, muß nach Darmstadt fahren, wenn Böhm dirigiert. Seine Opern-

aufführungen, seine Konzerte, denen man u. a. die verdienstliche Entdeckung des in der Darmstädter Einsamkeit schaffenden Wilhelm Petersen dankt, strahlen ihre Wirkung weithin aus.
Kein Wunder also, daß ihn Hamburg 1931, nach dem Weggang von Egon Pollack, als Generalmusikdirektor holt. Er erobert sich auch die Norddeutschen. Als Ende 1933 Dresden ihn für sich haben möchte, bestehen die Hamburger Kaufleute auf ihrem Schein: ein Vertrag bindet Böhm noch auf längere Zeit. Dem persönlichen Eingreifen des Führers ist es zu verdanken, daß Hamburg Böhm freigab, daß Dresden mit Beginn des Jahres 1934 wieder einen Generalmusikdirektor hatte. An wenigen Abenden muß es ihn an das Deutsche Opernhaus in Berlin abgeben. Auch dort hat Böhm eine begeisterte Gemeinde. Die herzliche Verehrung der Dresdener aber, vor allem auch der gute Geist des Dresdener Ensembles, das Böhm für die nächste Spielzeit in außerordentlich glücklicher Weise ergänzt hat, und nicht zuletzt der Ruhm der Dresdener Staatskapelle, die völlig eins mit ihrem neuen Führer ist, machen Böhm zum Dresdener Generalmusikdirektor mit Herz und Hand.

*

Mit unerbittlichem Ernst ging Karl Böhm an die seiner harrenden Aufgaben. Aufbau eines deutschen Opernspielplans, das schwebt ihm vor. Seine Stützen sind zunächst — neben dem Zeitgenossen Richard Strauß — Richard Wagner, Mozart, Beethoven. »Fidelio« auf der einen, »Tristan und Isolde« auf der anderen Seite. In der Mitte das »Weltkind«, »Figaros Hochzeit«. Zum »Tristan« kamen noch die »Walküre« und der »Siegfried«. Überall drückt sich die besondere Eigenart Böhms aus, die Tatsache, daß er ein »szenischer« Musiker ist. Das will sagen, daß er mit außerordentlichem Feingefühl das Dramatische einer Musik, ihre opernmäßigen Funktionen spürt und aufspürt, daß er sich mit dem Orchester, das er mit überlegener Sicherheit völlig in der Hand hat, sozusagen auf die Bühne stellt, Akteur wird, Mitspieler im wahrsten Sinn des Wortes. Seine Gabe, Steigerungen groß anzulegen, von der ersten Verhaltenheit in einem atemraubenden, keinen Augenblick auslassenden Anstieg auf den Höhepunkt zu führen, ist, im Grunde genommen, das gleiche Phänomen. Denn es besagt nur, daß Böhm den dramatischen Aufbau eines Aktes im musikalischen Duktus gespiegelt sieht und widerspiegelt. Darum hat sein erster »Tristan«-Akt diese mitreißende Gewalt, darum werden im »Ring« die epischen Stellen so restlos in die großen dramatischen Bogen des Werkes eingespannt.
Bei all dem läßt Böhm das »Kapellmeisterliche« nicht aus dem Auge. Nicht den Bedacht auf die Singstimmen, nicht die Sorgfalt im kleinen. Sie ist, das spürt man deutlich, bei der Vorbereitung bis ins minutiöse durchgeführt, entspannt sich aber dann in der Aufführung unter dem musikantischen Strom, der vom Dirigentenpult ausgeht. Da scheint sich die Synthese des Juristen aus dem Juristenhause und des österreichischen Musikanten wunderbar auszuwirken. Übrigens auch bei Mozart, der zugleich genau und locker, durchgearbeitet und improvisatorisch leicht ist.
Die besondere Theaterbegabung Böhms schließt nicht aus, daß er auch im Konzertsaal als eine starke Persönlichkeit sich auswirkt. Es ist immerhin bezeichnend, daß seine besondere Liebe einem Musiker gilt, der allem Theater, allem Theatralischen so fernsteht wie Anton Bruckner. Er gibt ihn selbstverständlich strichlos, wahrt dabei immer die Kontinuität der einzelnen Sätze, auch die der scheinbar so zerklüfteten, steigert ihn ins Monumentale und bleibt auch den mystischen Versunkenheiten nichts an Intensität des Ausdrucks schuldig. Wo Bruckner sich einmal in Schubertscher Lyrik vergißt, weiß auch Böhm sich und das Orchester zu entspannen, ohne dadurch die großen Zusammenhänge aufzugeben.

Auf einer anderen Ebene bewegt er sich, wenn er Tschaikowskij, wenn er Straußens »Alpensinfonie« dirigiert. Hier ist es die Kunst der Farbgebung, die imponiert, sind es die Reize einer vielstufigen Dynamik, einer federnden Rhythmik, die betören. Gerade dieses Federnde, Lockere (scheinbar!) Improvisatorische ist die Eigenart des Konzertdirigenten Karl Böhm. Es drückt sich sehr deutlich in der Dirigiergeste aus. Alles an ihm ist gelockert, fließende Bewegung, die Arme, die Hände (auch die linke), der ganze Körper.

Um die geistige und musikalische Vielseitigkeit Böhm zu umreißen, sei an das melancholische Helldunkel seines Brahms, an seinen strenglinigen Bach, seinen feierlichen Händel erinnert. Sei gesagt, daß sich die Solisten aller Instrumente unter seiner Leitung in guter Hut wissen. Sei schließlich auch der ausgezeichnete Klavierspieler Böhm nicht vergessen, der in den leider seltenen Fällen, wo er als Liedbegleiter in Erscheinung treten kann, die Zuhörer begeistert.

Böhm war es auch, der den jungen Wagner-Régeny entdeckte, der ihm als erfahrener und instinktsicherer Theaterpraktiker bei der endgültigen Fassung seiner Oper »Der Günstling« ratend zur Seite stand. Daß Böhm auch die große Messe von Petersen demnächst zur Dresdener Erstaufführung bringen wird, ist ein Beweis dafür, daß er sich auch der Pflichten gegenüber der zeitgenössischen deutschen Musik bewußt ist. Die jungen Autoren können sich beglückwünschen, von einem solchen Meister des Taktstocks in die Welt eingeführt zu werden, von Karl Böhm, dessen Porträt man in einem Zug am besten aufzeichnen kann mit den Worten seines Amtsvorgängers, Carl Maria von Weber, der von seiner Kapellmeistertätigkeit sagte: »Ich hielt nichts für Nebensache, denn in der Kunst gibt es keine Kleinigkeit.«

PAUL GRAENER: DER PRINZ VON HOMBURG

EINE EINFÜHRUNG IN DAS WERK

Von FRIEDRICH WELTER-BERLIN

Es steht in der Geschichte der Oper vereinzelt da, daß ein klassisches Literaturwerk als Operntext Verwendung findet. Faust, Wilhelm Tell, Don Carlos — um einige zu nennen — sind nur als Stoff, nicht als Textunterlage zur Komposition benutzt worden. Mag es also zunächst unwillkürlich Erstaunen auslösen, so ist damit doch nichts gegen die Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines solchen Unternehmens gesagt. Von einer »Degradierung« des Dichterwerkes kann man nicht sprechen, wenn es — wie hier — zum Gegenstand einer einwandfrei ernsten Kunstschöpfung gemacht wurde, und hinter diesem Werk eine Persönlichkeit steht, deren Schaffen und Art im Urteil der Mitwelt längst fest gegründet ist. Im Gegenteil, es würde unser Gefühl für das »Droit moral« verletzen müssen, wenn Kleists herrliches Schauspiel nur als *Stoff* und nicht als *Ganzes* Verwendung gefunden hätte. Und ein Blick in die Dichtung zeigt, daß es ein wundervoll wirksames Opernbuch ist (wenn ihm auch die Spannungsmomente der üblichen Libretti [Intrigen, Liebeständeleien usw.] fehlen). Von der packenden Handlung, mit dem Hintergrund ruhmreicher deutscher Geschichte, von den kernigen Gestalten und der ganzen Haltung, die jeden in ihren Bann schlagen, der noch unverfälschten Gemütes ist, ganz zu schweigen.

Die retardierende Eigenschaft der Musik machte allerdings einige Kürzungen im Dialog und Wortumstellungen nötig. Sind dadurch vielleicht einige feine Einzelzüge der Dich-

tung in Fortfall gekommen, so wirkt die versinnbildlichende Kraft der Musik schon genügend in die Weite. Und das Ganze hat in dieser Fassung noch entschieden an Schlagkraft gewonnen.

Die Szenen (bei Kleist) sind in 9 große Bilder zusammengedrängt worden, die sich über 4 (statt 5) Akte hin erstrecken. Der *1. Aufzug* (1. bis 3. Bild) (Gartenszene — Abschied des Kurfürsten — Schlachtenschilderung) endet abweichend vom Original mit Homburgs Befehlsverletzung. Das 3. Bild eröffnet eine visionäre Darstellung (»Kein schönerer Tod«), eine Einfügung, die sich textlich zwanglos bewerkstelligen ließ und von starker atmosphärischer Kraft ist. — Der *II. Akt* (4. und 5. Bild) entspricht dem Original (die Umgebung der Kurfürstin — Todesnachricht und ihre Widerrufung) und führt bis zur Verhaftung des Prinzen. — Der *III. Akt* (6. bis 8. Bild) faßt das Geschehen des 3. und 4. Aufzuges (bei Kleist) in gekürzter Formulierung zusammen (Nachricht von der Verhaftung — Nataliens Besuch beim Kurfürsten und Prinzen) und schließt, wie die Dichtung, mit der Szene zwischen dem Prinzen und Natalie. — Der *IV. Akt* (9. Bild) reicht von der 4. Szene des 5. Aufzuges und bringt, getreu dem Original, die Lösung.

Die Musik weiß diesem äußerst wechselvollen, farbenreichen Bühnengeschehen mit größter Zweckmäßigkeit und Klarheit zu entsprechen. Auffällig ist in rein formaler Hinsicht die Abrundung der Anlage. Da ist jedes Bild und jede Szene mit wenigen Motiven logisch-zwingend aufgebaut und durchgeführt, und verbindet so Beginn, Ende und Übergang zur Einheit. Hier Beispiele geben zu wollen, hieße beinahe Szene um Szene nennen.

In harmonischer, melodischer und satztechnischer Hinsicht unterliegt das Werk keinem Formelschema oder angenommenen Stil. Universell in der Verwendung der Mittel, entwickelt sich alles in natürlichem Fluß der Gedanken. Wie das Harmonische, je nach Anforderungen der Situation, wechselt, bald choraliter, bald volksliedmäßig ist, dann wieder aufsteigend bis zu den verwickeltesten Akkordmischungen und -eigenheiten die Tonalität frei und ungebunden weitet, so fließt das Melodische in ähnlich überzeugender Weise dahin. Hymnische, heroische Motive, weite Bögen im Lyrischen, feierliche Themen, die hier in elementar einfachem Satzgefüge, dort polyphon und streng kontrapunktisch vorüberziehen. Nimmt man die sichere melodramatische Behandlung und die reiche Variierungskunst hinzu, die allen Themen harmonische Umschattierungen und rhythmisch-melodische Neubildungen zuführt, so ergibt sich das Werk eines reifen Könners. Der reinen Atmosphäre der Dichtung, die vaterländisch und kunstvoll zugleich ist, mußte die Musik mit gleichen Rhythmen entsprechen. Eine Überbetonung dieses ersten Elementes würde wohl die sinnfällige Wirkung erhöhen, aber dem Ganzen ein geringeres Niveau geben. Die Art, wie dieses Problem gelöst wird, spricht am besten für die geistige Haltung des Komponisten. Der Marsch war (außerhalb seiner eigentlichen Zweckbestimmung) nur noch als »lustige Parodie« und Karikatur in der ernsten Musik möglich. Graener befreit ihn von dem Beigeschmack der »Travestie«, verwendet ihn, wie ihn alle unsere großen Meister (Händel, Beethoven, Schubert usw.) verwendet haben, seine Wirkung nicht vergröbernd, sondern veredelnd. Und auch die zahlreichen ritterlich-frischen, ungebrochenen Rhythmen stehen am rechten Platz, wenn Ehrliches, Gerades und Kraftvolles künstlerischen Ausdruck erheischt.

Die kurze *Orchestereinleitung* läßt alle Motive erklingen. Da ist das ritterlich-straffe, mutige *Homburg-Thema* (mit dem wichtigen Triolen-Duolen-Abschluß),



aus dem sich zwanglos das Siegesmotiv



entwickelt. Auch das sich sehnsüchtig-spannende Motiv der Liebe Homburgs zu Natalie



erklingt.
Die ganze *1. Szene* wird vom Homburg-Thema geführt, gelegentlich vom Traum-



und Liebesmotiv unterbrochen; dann steigert sie sich zu schöner reiner Liebeslyrik (»Mir war's, als ob«). Man beachte die »schwebenden« Synkopen (zur Charakterisierung Nataliens). — Das *2. Bild* eröffnet der sicher-bedächtige »*Kottwitz-Marsch*«,



der von unruhigen Triolen abgelöst wird, die die Folie für die Schlachtenschilderung abgeben (ebenfalls mehrfach unterbrochen durch das Homburg- und Natalie-Motiv). Auch hier ist die lyrische Episode (Prinz) besonders einprägsam. — Das *3. Bild* ist, wie erwähnt, eine Einfügung. Die herbe Weise »Kein schönrer Tod« (in dorisch Moll mit Vermeidung der Leittöne)



gestaltet sich zu einer packenden Vision, die bei Anbrechen des Tages mehr und mehr anderen Klängen weicht: das Rhythmische tritt mehr hervor, und da, — kurz vor dem sieghaften Ausklang (den man erwartet), ertönt als retardierendes Moment der alte Kottwitz-Marsch, — ein feiner, humorvoller Zug in der Gestaltung. — Im *4. Bild* steigert sich der lyrische Ausdruck zu großer Eindringlichkeit (Beginn, die Liebe Nataliens zum Prinzen), die Trauerbotschaft und deren Widerrufung stehen als Kontrast, scharf pointiert, dazwischen. Die einleitende Musik zum *5. Bild* zeigt die ernste Situation durch Umgestaltung der bekannten Themen an. Der Anfang des »Kein schönrer Tod« tritt immer dringlicher hervor, und der Ausklang dieses Liedes wird zum feierlichen Marsch (für den Trauerzug), der diese Szene beschließt. — Das *6.*, *7.* und *8. Bild* zeigt den Lyriker Graener auf der Höhe seiner Kunst. Nach dem Beginn des *6. Bildes* ist der große Gesang »Ach, auf dem Wege« fast bis zum Schluß der Träger des musikalischen Geschehens; ähnlich im *7. Bild* (nach den gedankenvoll-abwägenden Motiven des Kurfürsten und der sehnsüchtigen, flehenden Melismen Nataliens) die Partien: »O Herr, was sorgst du dich« und »Was deine Huld«. Im *8. Bild* steht des Prinzen »Und wie der Spiegel bleibt« mit dem großartigen Ausklang »Ich will ihm, der so würdig ist« im Vordergrund des Interesses; den Gegensatz bildet die realistische Briefszene. Das reiche Geschehen des *Schlußbildes* nimmt seinen Ausgang von den frei-umgestalteten Motiven des »Kein schönrer Tod«, wendet sich aber bald zum Thema des »Kottwitz-Marsches«, das auf einige Zeit führend bleibt. Das Triolenmotiv (das erstmalig bei Beginn der Schlacht erklang) beherrscht in verändertem Charakter die nächste große Episode, bis die Erzählung Hohenzollerns die Erinnerung an die 1. Szene wachruft. Nach den starren Rhythmen des »Gesetzes« (»Ich will das heilige Gesetz des Krieg's«) breitet sich die Musik zu immer größerer Wärme und immer strahlenderem Glanz aus. Den letzten Abschluß bringt der sieghafte Kottwitz-Marsch.

DAS HÄNDEL-FEST IN HALLE

BERICHT VON DEN REICHSGEDENKTAGEN

Die Stadt Halle an der Saale, die von jeher das verpflichtende Erbe ihres großen Sohnes *Georg Friedrich Händel* sorgsam gehütet hat, beging nun als »Reichs-Händelstadt« mit besonderem Stolze das Geburtsjubiläum, 250 Jahre, nachdem in einer Gasse unweit des Marktplatzes der Mann zur Welt kam, der eine der Größen dieser Welt wurde. Lange hat man ein falsches Gebäude als Händel-Haus bezeichnet. Jetzt wurde an dem von der neuen Wissenschaft ermittelten wahren Händel-Haus eine Gedenktafel errichtet. Das Städtische Museum in der Moritzburg zeigt bis Mitte April eine sorgsam aus aller Welt zusammengetragene Ausstellung, mit wertvollen Originalhandschriften, Bildern, Büchern, Erinnerungsstücken. Eine reichhaltige Schau, deren Kupferstiche, Miniaturen und Lithographien Händels Bild und Händels Lebenslandschaften festhalten.

*

Von seinem Marmorsockel herunter schaut der eherne Händel. Sein Blick ist gerichtet auf die Marienkirche, in der so manches seiner Werke erklungen ist. Hinter der Marienkirche steht der Dom, in dem an einem der festlichen Abende der »Messias« aufgeführt wurde. Das Erzstandbild ist nun wirklich nicht nur in den geographischen, sondern auch in den geistigen Mittelpunkt der Stadt gerückt. Ein Kranz von Tannengrün umgibt das Denkmal. Erinnerungskränze in den deutschen, den englischen und den italienischen Farben vervollständigen die Zier. Um Mitternacht, als von den Türmen der Marienkirche Musik von Pezel und Schein gespielt worden ist, haben drei Länder dem großen Komponisten ihre Huldigung gebracht, den sie durch feierliche Reden, zwischen den großen Musikaufführungen, ehrten.
Für *Italien* sprach später im Stadthaus Prof. Dr. *Fausto Torrefranca*, für *England* in der Universitätsaula Prof. Dr. *Edward Dent*. Die *deutsche* Festrede bei dem Eröffnungsabend hielt Reichsleiter *Alfred Rosenberg*. Eine andere große Gedächtnisrede in der Aula hatte der hallische Musikordinarius Prof. Dr. *Max Schneider*. Für die Stadt Halle sprach mehrfach Oberbürgermeister Dr. Dr. *Weidemann*.
Was alle diese festlichen Worte andeuteten und umschrieben, wurde Klang in groß angelegten Aufführungen, die aus allen Schaffensgebieten Händels je einen wichtigen Beitrag brachten: Blasmusik, Kammermusik, Orchestermusik, eine Ode, ein Oratorium, eine Oper. Es waren große Musiktage für die Stadt, und für die zahlreichen Ehrengäste: Wissenschaftler, Künstler, die Presse des In- und Auslandes, Dirigenten, Sänger, Instrumentalisten, Behörden des Reiches, des Landes, der Stadt, Vertreter von Gliederungen der Partei. Und nicht zuletzt Halles Bevölkerung, die es ja so nahe hatte.
Was dieser Zusammenkunft von Gleichgestimmten den unvergleichlichen Reiz gab, das war die Möglichkeit, sich für ein paar Tage ganz in die Kunstwelt, den Stil, den Klang, den Rhythmus, die Seelenlandschaft dieses Mannes und Musikers zurückzuversetzen. Hineinzuversetzen möchte ich lieber sagen. Denn wir alle empfanden die beglückende Gegenwart dieser ganz und gar nicht historischen, sondern oft geradezu packend zeitgemäßen, auf alle Fälle überzeitlichen Musik. Sie lebt und sie wird leben. Sie wird wohl, wenn sich alle Verantwortlichen darum bemühen, in immer weitere Kreise dringen. Das wünschten ihr die Festredner ohne Ausnahme, und das ist ihr von jedem zu wünschen, der es ernst meint mit der Kultur seines Volkes. Halle will der großen offiziellen Händel-Feier in einiger Zeit eine zweite volkstümlichere folgen lassen, bei der auf dem Thingplatz die großen Massen durch Aufführungen für Händel geworben werden sollen. Auch ein jährlich wiederkehrender Händel-Tag mit einer großen wichtigen Einstudierung soll die Tradition fortsetzen.

Was jetzt vom 22. bis 24. Februar vermittelt wurde, das bedeutete auf alle Fälle eine würdige Wiederaufnahme und Erneuerung des letzten großen Händel-Festes aus dem Jahre 1922.
Für die *Chormusik* setzte sich Halles wichtigster Gemischter Chor, die *Robert-Franz-Singakademie*, verstärkt durch den *Lehrergesangverein*, ein. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. *Alfred Rahlwes* dirigierte mit großer stilistischer Genauigkeit und belebendem Schwung die *Cäcilien-Ode*, deren Soli durch die erfahrene Sopranistin *Ria Ginster* und den ganz überlegenen Tenor *Heinz Marten* vertreten waren. Es wurde eine durch nichts getrübte Freude. Im »*Messias*« aber erwies sich Rahlwes als ein Dramatiker von großem Atem, der die unerhörten Energien des Gipfelwerkes, bei sicherer Beherrschung des riesigen Apparates, erschütternd deutlich werden zu lassen vermochte. Der große Chor folgte dem Stab seines Führers begeistert. Das Städtische Orchester mit guten Cembalosolisten hatte schon die Cäcilien-Ode mit Delikatesse begleitet und, dirigiert von Generalmusikdirektor *Bruno Vondenhoff*, das Doppelchörige Orchesterkonzert Nr. 29 als großen Instrumentalauftakt des ersten Abends und damit des ganzen Festes geboten. Das Solistenquartett des Messias, wieder Ria Ginster und Heinz Marten, wurde vervollständigt durch die stilsichere Altistin *Gertrude Pitzinger* und den sehr beweglichen Bassisten *Karl-Oskar Dittmer*. Das große Hallelujah hörte die Konzertgemeinde zu Ehren Georg Friedrich Händels stehend. Sie dankte dabei innerlich zugleich allen Mitwirkenden.
Finale des Händel-Festes aber und letzte festliche Steigerung des Programmes wurde die Einstudierung der Oper »*Otto und Theophano*«, mit der das Stadttheater einen rauschenden Erfolg errang. Es ist eine dreiaktige, vielszenige Intrigen-, Verwechslungs-, Entführungs- und Liebesgeschichte mit Einschlag in die Haupt- und Staatsaktion. Sie spielt um 1000 nach Chr. und der deutsche Kaiser Otto II. tritt auf. Theophano ist die Tochter des griechischen Kaisers Romanos II.
Der Gastregisseur Dr. *Hanns Niedecken-Gebhard* bevorzugte mit Recht die großen, weiträumigen, echt theaterhaften Gesten und führte das Ensemble, das er gut mit dem Stoff vertraut gemacht hatte, kundig. Die Sänger, die sich bald in die ungewohnten Koloraturen hineinfanden — *Günther Baum* prägte sich und seine Stimme den Ohren am tiefsten ein — gaben eine hochachtbare Leistung. Was aber, über das Geschehen auf der Bühne hinaus, die Hörer am heftigsten beschäftigte, das war neben einigen gesanglichen Schönheiten die wilde, prächtige Kraft des von Generalmusikdirektor Vondenhoff mit außerordentlichem Glück geführten Städtischen Orchesters, das sich der Partitur mit Leidenschaft hingab. Dieser Partitur, die innige Nachtstimmungen ebenso tief erfaßt, wie sie drängende, aufwühlende Leidenschaften spiegelt und absolut gültig mitteilt.
Mit einem prunkvollen Tableau endete der Abend, schmetternd hell vor Freude, ganz diesseitig herrlich, und beendete zugleich ein Fest, das seine Leuchtkraft noch in die folgenden Tage hineintrug. *Günter Schab*

ROBERT-SCHUMANN-FESTTAGE IN RUDOLSTADT

»GENOVEVA« ALS MUSIKDRAMA

Robert Schumann ist mit seiner einzigen Oper »*Genoveva*« ein Opfer Richard Wagners geworden, der das grausame und ungerechte Wort von der »wahrhaft herzerdreschenden Brutalität des keuschen deutschen Effektkomponisten« prägte und damit tatsächlich dem Werk den Garaus machte. Häufige Versuche der Korrektur dieses Urteils sind

erfolglos gescheitert an der Unzulänglichkeit und Trägheit der sogenannten musikalischen Kreise, die ein einmal gefaßtes Vorurteil stur behaupten und selbst einen Vorstoß Hans Pfitzners für die Rettung der »Genoveva« leerlaufen ließen. So hatte sich im Laufe der Jahrzehnte eine Wolke von Mißverständnissen und Fehldeutungen um das Werk gelegt. Es hätte wahrscheinlich noch länger sein Dornröschen-Dasein geführt, wenn nicht ein wagemutiger deutscher Intendant — unbekümmert um die Unkenrufe der Besserwisser — eine Aufführung durchgesetzt hätte. Der Erfolg rechtfertigte die Tat *Egon Schmids*, des Leiters des Schwarzburgischen Landestheaters zu Rudolstadt. Solche Pionierarbeit ist für das deutsche Musikleben wertvoller als die mit großem Tantam aufgezogenen Ur- und Erstaufführungen ausländischer Opern, wie sie von zahlreichen Theatern im Reich aus Reklamegründen exerziert werden.

Schumanns »Genoveva« entstand am Wendepunkt der Romantik, in die bereits die Aufklärungsrufe der Revolutionsjahre hineinschallten. Der Komponist wollte eine deutsche Oper schreiben und wählte daher einen deutschen Sagenstoff, der als Schauspiel bereits seine Probe bestanden hatte. Infolge Versagens des mit dem Libretto beauftragten *Robert Reinick* schrieb sich Schumann selbst, frei nach Hebbel und Tieck, das Textbuch. Die Dramatik Hebbels und die lyrischen Formgebilde Tiecks zu einer Einheit zu binden, gelang ihm nicht. Der eigentliche Genoveva-Stoff, der die verstoßene und verlassene Gräfin in der Waldwildnis zeigt, tritt zurück hinter der dramatischen Schilderung der Taten Golos, dem der auf den Ruf Karl Martells in den Kreuzzug gegen die Mauren ziehende Pfalzgraf Siegfried die Sorge für Frau und Hof übertrug. Der abgewiesene Liebhaber Golo, seine niederträchtige Rache für die verschmähte Liebe und die Hexenkünste der alten Margaretha beherrschen das Stück, während Genoveva die Äußerungen edler Seelenhaltung und Treue vorbehalten bleiben. Die mehr schildernde als dramatisch gestaltende Musik hat im Laufe der Zeit etwas Patina angesetzt, ohne ihren gesunden Kern zu verleugnen. Der lyrische Zauber der Titelpartie, die liedmäßigen Strecken empfindsamer Gefühlsausdrücke und der genialisch aufleuchtende Spuk der Hexenszene haben nichts an Glanz und Intensität verloren. Diese Musik hat ein Recht auf Dasein, heute mehr denn je, weil sie Ausdruck des echtesten deutschen Menschen ist.

Die Aufführung machte aus der Beschränktheit der Bühnenverhältnisse eine Tugend. Egon Schmids Regie sah auf menschlich bewegende und erregende Kontraste. *Max Stumböck* am Pult legte sich temperamentvoll ins Zeug und zeigte in der großartig gesteigerten Ouvertüre vielversprechendes Können. *Maria Menzinger* in der Titelpartie legte echte Gefühlswerte in die Gestalt. Aber auch *Josef Englhardt* und *Georg Hennecka* setzten in kleineren Partien stimmliches Können ein. *Margot Scheler* als Margaretha: blutvolle dramatische Gestalterin mit urwüchsig theatralischer Singbegabung. Hervorragend und überragend der Golo von *Karl Jank-Hoffmann*, der an eine große deutsche Opernbühne gehört. Die von jungen Solostimmen gesungenen Chöre bereiteten ungetrübte Freude.

Friedrich W. Herzog

WAGNER-REGENY »DER GÜNSTLING«

URAUFFÜHRUNG IN DER STAATSOPER ZU DRESDEN

Rudolf Wagner-Regénys Oper »*Der Günstling*« oder »*Die letzten Tage des großen Herrn Fabiani*« errang in der Dresdner Staatsoper einen Erfolg, der um so höher anzusprechen ist, weil hier ein mit künstlerischem Ernst vorgetragener Vorstoß in musikalisches Neuland nicht von vornherein auf jenes Echo rechnen konnte, das an dieser glänzenden traditionsreichen Bühne für einen Richard Strauß von selber erklingt. Die junge Generation hat in dem heute zweiunddreißigjährigen Komponisten einen berufenen Führer ge-

funden. Ihm geht es bei der zukunftsweisenden Opernform nicht um die Überwindung Richard Wagners, sondern um die Gewinnung eines neuen Standpunktes, der die sinfonische Musikdramatik mit der Schwergewichtsverlagerung in das Orchester ablöst durch die Wiedereinsetzung des singenden Menschen. Die menschliche Stimme, gebannt und gebunden in ariose Bekenntnisse und Rezitative, verströmt wieder das musikalische Gefühl, wie einst in der Barockoper, von der Wagner-Regény seinen Ausgang nimmt.
In dem Drama »*Maria Tudor*« von *Victor Hugo*, dem Verdi seinen »Rigoletto« und »Ernani« verdankt, fand der Komponist einen Stoff, der in knappen dramatischen Situationen lapidare Kontraste und große Gefühle birgt. Nach der Übertragung *Georg Büchners* entwarf *Caspar Neher* das Szenarium: drei Akte von unerhörter Vehemenz und Schlagkraft. Der Günstling Fabiano Fabiani ist ein Abenteurer, der die Liebe der Königin Maria Tudor erringt und seinen Arm schon nach der Krone ausstreckt, als ihn das Schicksal ereilt. Fabiani tötet einen Menschen, der ihm in den Weg tritt, als er mit einem Arbeitermädchen die Königin betrügen will. Die Königin läßt ihn fallen und den Weg zum Schafott antreten. Die soziale Frage wird im Sinne der Gerechtigkeit gelöst.
Die musikalische Ausdruckskraft von Wagner-Regény ist so stark und eigenfüllig, daß sie in keiner Szene die Führung aus der Hand gibt. Die Ernennung der Nummernoper ist nur eine äußere Begleiterscheinung der formalen Gliederung der Musik, die aus jeder Situation den dramatischen Kern herauskristallisiert und auf den einfachsten Nenner bringt. Ohne Umwege packt der Komponist die Stimmung, bestimmt ihren Ablauf durch die Stimme, grundiert die orchestrale Untermalung und strafft ihre Spannung. Dabei blockiert er oft den Stil in der Nähe des Oratoriums. Händels Vorbild erscheint, zumal in der Gestalt des Ministers Renard, greifbar nahe. Die Musik ist tonal gebunden, auch wenn sie harmonisch freizügig die Ergebnisse der in den Nachkriegsjahren gelockerten Klanglehre verarbeitet. Ihre Melodik ist schlicht und volkstümlich, in den Chorszenen zu großartiger oratorischer Wirkung gesteigert.
Die Uraufführung der Dresdner Staatsoper war eine Meisterleistung von derart vollkommenem Einklang von Musik und Szene, Gesang und Spiel, daß vor solchem imponierenden Können jedes Wort der Kritik verstummt. Dr. *Karl Böhm* setzte sich mit leidenschaftlicher Energie für das Werk ein und deutete die Partitur in zielklarer Festigkeit der Rhythmik. *Gielens* Regie deckte sich mit jeder musikalischen Phrase. *Nehers* raumgreifende Bühnenbilder, von phantastischer Größe und Weite der Vision, und *Fantos* prächtig abgestimmte Kostüme schufen herrliche Eindrücke. Und welche Pracht der Stimmen! *Marta Fuchs'* erlebnisstarke Königin, in ihrem Haß eine kongeniale Schwester der Lady Macbeth, *Martin Kremers* eleganter Fabiani (italienisches Feuer in den Kantilenen!), der schwarze Baß *Kurt Böhmes* (Renard), *Paul Schöfflers* gedrungen-primitiver Mann aus dem Volke, *Angela Kolniaks* schlichte Jane, *Rainers* eindringlicher Erasmus und die Chöre — blutvolles Operntheater in der Vollendung. *Friedrich W. Herzog*

JUNGE DEUTSCHE KOMPONISTEN

UR- UND ERSTAUFFÜHRUNGEN IN BERLIN

Die *NS-Kulturgemeinde* hat damit begonnen, die Öffentlichkeit mit intimeren Werken der jüngsten Musik vertraut zu machen. Das erste Konzert dieser Art hat am 24. Februar im Meistersaal (einem der kleineren Säle Berlins) stattgefunden. Fünf Komponisten, sämtliche nicht unbekannt, erschienen mit Ur- beziehungsweise Erstaufführungen. Man möchte den Schleier der Zukunft zerteilen können, um zu erfahren, ob ein Menschenalter später das eine oder andere der gebotenen Werke noch besteht, ja vielleicht sogar Allgemeinbesitz geworden ist. Dann dürfte man diese Zusammenkunft am 24. Februar

1935 im Meistersaal als ein Ereignis von musikgeschichtlicher Bedeutung bezeichnen. Es wurde zuerst — vom *Steiner-Quartett*, ergänzt durch den Oboisten *Max Saschowa* — ein *Quartett für Oboe, Violine, Bratsche und Cello, Werk 18*, aus der Taufe gehoben, das *Emil Peeters* zum Verfasser hatte. Es sei in Erinnerung zurückgerufen, daß Emil Peeters von Geburt Flame ist und in Bochum lebt. Eine Oper von ihm ist namhaft geworden, auch ein Orchesterwerk, dessen sich Kleiber seinerzeit in Berlin angenommen hatte. Im übrigen hat Peeters früher den Kompositionspreis für das Ruhrgebiet erhalten. In seinem Oboen-Quartett erweist sich Peeters als eine sehr starke Begabung. Der erste der drei Sätze, getragen von zwei gegensätzlichen Themen, ist eine Art philosophische Tiefenspiegelung, packend sind die klanglichen Momente. Der zweite Satz, mit einem *pizzicato*, wirkt liedmäßig oder wie ein langsamer Tanz. Der dritte Satz zeigt stark kontrapunktische Haltung und erregt durch sein *Presto*-Tempo. Die Oboe ist wundervoll in den dunklen Streichkörper eingebettet. Keinesfalls richtet sich dieses Werk aber an den breiten Geschmack. Es ist nicht so leicht faßlich. Die Tonalität ist streckenweise stark erweitert. — Sodann folgten *Tonsätze für Klavier* von *Ludwig Weber*. Über Ludwig Weber wird seiner »Gemeinschaftsmusik« wegen viel debattiert. Sein Kammerspiel »Christgeburt« hat ihn fast berühmt gemacht. Seine »Streichermusik« ist hochwertig. Auch hat er einen Einakter »Midas« geschrieben. Webers Tonsätze für Klavier, gespielt von *Annemarie Heyne*, machten einen merkwürdigen Eindruck: den einer »Überplastik«. Bereits im ersten Sätzchen herrscht fast eine zu große architektonische Klarheit; für schimmernde Zwischenlichter hat der Komponist nichts übrig. Das zweite Sätzchen zeigt impressionistische Struktur und wirkt dabei — ein Widersinn — geradezu klangarm. Der dritte (und interessanteste) Satz rückte den Baß in den Vordergrund. Der vierte war eine ausgeprägte Skalen- und Übungsstudie. Vielleicht hat die Pianistin Annemarie Heyne diese Tonsätze nicht dem Willen des Komponisten entsprechend angepackt. Auch ein später folgendes Werk, Stücke aus einer *Suite per Pianoforte Solo, Werk 14*, von *Walter Jesinghaus* (einem in Lugano lebenden Komponisten, vgl. Februar-Heft der »Musik«), hat Annemarie Heyne zu nüchtern und objektiv gespielt, so daß diese hingewehten Blätter einer melodiösen Begabung abgestorben zur Erde fielen. — Den stärksten Erfolg hatte die *Klaviermusik* von *Rudolf Wagner-Regény*, die aus dem Manuskript uraufgeführt wurde. Der Pianist Hermann Hoppe, der sie auswendig vortrug, hatte sie sich völlig zu eigen gemacht. Man scheue sich doch nicht, eine begeisterte Bejahung auszusprechen, wo sich ein neuer Genius kund gibt: Wagner-Regény, soeben als Bahnbrecher auf dem Gebiet der Gegenwartsoper begrüßt, bereichert auch die Klaviermusik schöpferisch. In seinen Bewegungsrhythmen erinnert er wohl von fern an die Strawinskij-Zeit, aber alles Häßliche und Nacktmotorische ist abgestreift; im Gegenteil ein freudiger, frischer und urgesunder Zug leuchtet in dieser Melodik auf; gewisse Teile in dieser Musik kann man dem kraftvollen Tonfall nach geradezu schumanesk nennen. Die Klaviermusik, 1934 entstanden, erinnert in manchem an die Oper! — Ohne Parallele in der musikalischen Lyrik der Gegenwart sind die uraufgeführten Lieder *Wagner-Regénys:* der Titel dieses Zyklus lautet vielsagend »*Liederbüchlein*«. Ein Teil dieser Lieder ist strophisch und einige von ihnen sind nur ein paar Takte lang. Melodie ist alles. Nichts ist auf Wirkungssteigerungen angelegt, alles ist einfach schlicht vorhanden und geboren! Man geht fehl, wenn man diese Lieder mit Gitarreliedern in Zusammenhang bringt, dazu wohnen sie zu sehr im höchsten Bereich der Kunst. Ebensowenig haben sie aber auch nur irgend etwas gemeinsam mit dem Klavierlied der Romantik und Nachromantik. Um an den Odenton des 18. Jahrhunderts angeknüpft zu werden, dafür sind diese Lieder zu wenig steif und nüchtern. Eine unbeschreibliche Reinheit und Lieblichkeit (sogar Spitzbübigkeit) erklingt aus diesen Melodien. Sie sind mit dem Silberstift gestrichelt, auch der Klang ist silbrig. Die Texte sind von *Löns*, von *H. v. Savigny* (einem

Freunde Wagner-Regénys), von *A. Holz* oder aus dem Schottischen. Die Klavierbegleitung ist dünn, linienmäßig, großenteils bloß zweistimmig. *Marianne Bergrath* (Sopran) hat diese Lieder gesungen, die *Hermann Hoppe* begleitete.

Den Beschluß machte eine Berliner Erstaufführung: *Thema und Variationen für Streichquartett und Horn, fis-moll, Werk 4*, von *Albert Jung*. Das Werk ist im Septemberheft der »Musik« eingehend gewürdigt worden. Die dort ausgesprochenen Erwartungen haben sich bestätigt. Aus diesen Variationen leuchtet ein üppiger Klangsinn, der Komponist — häufig jetzt mit größeren Orchesterwerken aufgeführt — verleugnet nie seine enge Zugehörigkeit zur Romantik. Der langsame Satz, der Dämmerfarben und ein wohliges Kolorit aufweist wie aus Richard Strauß' bester Zeit, wird stets die Zuhörer packen. Auch hier bestätigte sich wieder das Steiner-Quartett in hingebender Weise, und der Hornist, der den schwierigen Hornpart virtuos meisterte, war *Emil Bräutigam.*

Alfred Burgartz

WIECHERT-KORTE: SPIEL VOM DEUTSCHEN BETTELMANN

URAUFFÜHRUNG IN MÜNSTER

Ernst Wiecherts »*Spiel vom deutschen Bettelmann*«, das in der musikalischen Neufassung durch *Werner Korte* im Rahmen einer Universitätsveranstaltung in Münster als »Werbung für den deutschen Geist« zu stark beachteter Uraufführung kam, ist ein Sinnbild für den bis an letzte Fragen des Seins vordringenden Geist, der unsere Zeit durchweht, ein Zeichen für das Hindrängen unserer Zeit zu einer neuen gültigen Verbundenheit mit ewigen und unwandelbaren Gesetzen. Auch musikalisch gesehen läßt es in der Korteschen Neufassung, die den am mittelalterlichen Mysterienspiel orientierten Charakter des Werkes noch stärker und sinndeutiger herausarbeitet als es ohne die Musik Kortes möglich wäre, klar jene Tendenzen zu unausweichbaren Bindungen heraustreten. Korte schreibt über seine Musik die Worte: »Meine Musik kann weder sinfonisch noch musikdramatisch erlebt oder verstanden werden, sie will vielmehr in völliger Verschmelzung mit der bildhaft und in legendärer Symbolisierung gegebenen Geschichte vom deutschen Hiob dazu dienen, diese Bildhaftigkeit und das Herausleuchten der allverbindlichen Züge weiter zu vertiefen.« In der Tat trifft sie diese Absicht ausgezeichnet. Mit nur wenigen Strichen, von jeder subjektivistisch psychologisierenden oder leitmotivierenden Musikdramatik weit entfernt, versteht es der Autor ohne Mittel des Affekts, sondern vielmehr durch eine Reihe eindeutiger Formen (Walzer, Marsch, Wiegenlied, Choral usw.) in sinnfälliger Art das Spielgeschehen musikalisch auszudrücken. Man geht wohl nicht fehl, wenn man z. B. zwischen dieser Musik Kortes und Ludwig Webers »Christgeburtspiel« Zusammenhänge sieht. In Verbindung mit dem Wiechertschen Stück ist sie als ein (wohl noch weiter auszubauender) Ansatz zu einer neuen Gemeinschafts- und Feierabendgestaltung anzusprechen. Die Verwendung der Marseillaise, die nach Wiecherts Vorschrift den »Herrn der Welt« symbolisieren soll und auch die Verwendung des Liedes »O Deutschland hoch in Ehren«, das den prahlerischen Glanz der Vorkriegszeit ausdrücken soll, halten wir freilich nicht für glücklich und möchten daher hier eine Umarbeitung empfehlen. Sehr glücklich ist es hingegen, wenn Korte den Krieg durch ein einfaches Trompetensignal versinnbildlicht, die Hochzeit mit einem Walzer eröffnet und das Spiel mit dem Choral »Nun laßt uns gehn und treten« ausklingen läßt. Die musikalische Leitung der Aufführung lag in Händen von Kapellmeister *Hans Eckerle.* Für die Regie zeichnete Dr. *Wolrad Rube* verantwortlich. Ausführende waren Spielgruppe und Sprechchor der Ortsgruppe Münster des NSDStB und das verstärkte Collegium musicum der Münsterer Universität.

Gerhard Kaschner

PROBLEMATISCHE OPER IN FRANKFURT A. M.

Das *Frankfurter Opernhaus* hat die Spielzeit 1934/35 mit einem sehr veränderten Solopersonal begonnen. Die stärksten Wirkungen aufs breite Publikum wurden mit den Neuinszenierungen des »*Tannhäuser*«, der »*Traviata*« und der »*Fledermaus*« erreicht. Wir sagen mit Absicht: Neuinszenierungen, denn bei all diesen Neuaufführungen altbewährter Repertoirestücke überwog der szenische Faktor beträchtlich den musikalischen, traten Spielleiter und Bühnenbildner viel stärker in Erscheinung als Kapellmeister und Sänger. Der neue Spielleiter *Walter Felsenstein* ist ein bedeutendes Talent und der neue Bühnenbildner *Caspar Neher* ein großer Könner und reifer Künstler. Beide gehen der »Routine« aus dem Weg und sind begabt genug, um das »Werk« immer wieder neu zu sehen und aus so unbefangener Schau ebenso neu wie einprägsam vor Augen zu stellen. Felsenstein müht sich mit Erfolg, dem Opernspiel den Schein der dramatischen »Wirklichkeit« zu verleihen. Neher schafft Bilder und Ausstattungen von hohem malerisch-dekorativen Eigenwert und zugleich starker theatralisch-dramatischer Stimmungskraft. Und doch ist zu fragen, ob ihre Zusammenarbeit dem Eigencharakter der Gattung Oper gerecht wird. Die Oper ist gewiß kein rein musikalisches Kunstwerk, sondern ein »zusammengesetztes«, das sich wesentlich auch der Szene und der Mimik bedient. Sie ist aber anderseits auch kein Schauspiel mit mehr oder weniger Musik, vielmehr ein Kollektivkunstwerk, das seine innerste Lebenskraft, sein Formgesetz und seine Sonderwirkung aus der Musik zieht und innerhalb der zentral musikalischen Haltung vor allem durch den Mund des singend handelnden Menschen, durch den Zauber der dramatisch erregten menschlichen Singstimme zu uns spricht. Felsenstein, der vom Schauspiel herkommt, besitzt offenbar nicht oder noch nicht diejenige Nähe zum Urgrunde des gesungenen Dramas und des Singspieles, die nötig ist, um dessen besondere Form und Ausdrucksidee szenisch zu verwirklichen. Er neigt allgemein dazu, Szene und Spiel so in den Vordergrund des Geschehens zu rücken, daß das Auge des Publikums weit mehr gefesselt wird als das Ohr. Er treibt den Willen zur schauspielerischen Erziehung der singenden Darsteller und zur »Aktivierung« der Opernszene insgesamt so weit, daß die Ausführung geschlossener musikalischer »Nummern« und »Szenen« darunter leidet, und zwar nicht nur in geistiger, sondern auch in rein technischer Hinsicht. Je mehr aber dieser so sehr auf Realisierung und Auflockerung des Opernspiels bedachte, geistreichen »Einfällen« gern nachgebende Spielleiter zum pantomimischen Gesamteffekt der Hilfe des Bühnenbildners bedarf, desto leichter wird auch dieser in die allzu realistische, allzu vordergründige Haltung hineingezogen, mag er wollen oder nicht. Die musikalische Wirkung solcher Aufführungen hängt natürlich erst recht von der Persönlichkeit des Kapellmeisters und von der Qualität des Singensembles ab. Im »Tannhäuser« wußte *Karl Maria Zwißler* den musikalischen Faktor gegenüber dem szenischen gerade noch gleichwertig zur Geltung zu bringen. In »Traviata« und in der »Fledermaus« hatte der feinfühlige, aber auch weichere *Bertil Wetzelsberger* es viel schwerer, den Willen der Komponisten zu vollstrecken, der dem tragischen wie dem heiteren Werke doch erst jene »Schönheiten« verliehen hat, um derenwillen beide so berühmt sind. Wichtiger aber als die Einzelfälle dünkt uns heute, wie schon seit Jahren, das Symptom dieser Verschiebung der Gewichte des Opernspiels. Es bedeutet eine Gefahr für den Bestand der Oper überhaupt. Diese Gefahr kann nur gebannt werden, wenn die Oper wieder als ein zentral musikalisches Kunstwerk erkannt wird und wenn die »Bühnenvorstände« an dessen »Vorstellung« in einer Weise zusammenarbeiten, die dieser Erkenntnis Rechnung trägt.

Viel stilvoller und nachhaltiger wirkte die Neueinstudierung des »*Tristan*«, weil sie nach Maßgabe der vorhandenen Kräfte das Wunderwerk Wagners wenigstens im zweiten und dritten Akt annähernd so traumhaft verlebendigte, wie einzig es auf einer höheren Ebene der theatralischen Anschauung »wahr« und »wirklich« erscheinen kann. Hier ging sinngemäß alle Gewalt von der Partitur und vom Kapellmeisterpult aus — von *Zwißler* als einem höchst empfindsam und doch großzügig gestaltenden Sachwalter. Hier führte Dr. *Oskar Wälterlin* Regie und erreichte nach dem noch recht ungleich gelungenen ersten Akt (mit durchscheinender Zeltwand) eine in ihrer Einfachheit erstaunlich dichte Bühnenwirkung, zu der *Ludwig Sievert* die Bilder und Kostüme beigetragen hat. Und die Sänger? Im »Tannhäuser« ergriff *Emmy Hainmüller* als Elisabeth, fesselte *Elsa Kment* als Venus, gab *Albert Seibert* der Titelpartie bezeichnende, wenn auch in Ton und Geste reichlich schwere Form, stellte *Matthias Mrakitsch* einen stattlichen Landgrafen. In »Traviata« überraschte *Clara Ebers* durch ihr zusammengefaßtes, eindringliches Spiel und durch die Art, wie sie mit ihrer kleinen und kühlen Stimme die anspruchsvolle, durch und durch empfundene Koloraturpartie der Violetta bezwang. Im »Tristan« erfreute Seibert auch durch eine unerwartete Biegsamkeit seines Tenors, *Else Gentner-Fischer* durch eine letzte bedeutende Gesamtleistung vor ihrem Ausscheiden, Mrakitsch durch eine vornehm zurückhaltende Gestaltung des Marke, die fast einer Ehrenrettung gleichkam. (Dazu *Jean Stern* als Kurwenal und *Inger Karén* als Brangäne.) In der »Fledermaus« fiel die Naturbegabung der Adele: *Maria Madlen Madsen* auf. Am Ende der Spielzeit wird die Frankfurter Oper außer Else Gentner-Fischer auch die Altistinnen Spiegel und Karén sowie den lyrischen Tenor Ralf verlieren. Hoffen wir, daß die Lücken, die so im Ensemble entstehen, bald wieder geschlossen werden. Einstweilen ist das nur im hochdramatischen Fach gelungen, durch die Verpflichtung von *Henny Trundt* nach einem erfolgreichen Gastpiel im »Fidelio«. Auch die Frage des Sängernachwuchses ist eine Lebensfrage unseres Opernwesens geworden.

Karl Holl

NEUE ORCHESTERMUSIK IM RUHRGEBIET

In *Gelsenkirchen*, wo er als städtischer Musikdirektor wirkt, brachte Dr. *Hero Folkerts* seine *»dem Gedächtnis Schlageters«* gewidmete *Sinfonie* zur Uraufführung. Folkerts, der als Komponist bisher der breiteren Öffentlichkeit nur wenig bekannt war, hat hier ein Werk geschaffen, das von durchaus eigenpersönlichem Wert und ausgesprochen gegenwartsnaher Klang- und Stilprägung ist. In seiner dramatisch-heroischen Ausdruckgebung und dem strengen Ernst seiner inneren Haltung ist es würdig des großen Toten, dessen es ehrend gedenkt. Der erste »ruhig schreitende« Satz der Sinfonie ist bereits vor zwei Jahren auf einen Kompositionsauftrag des Deutschlandsenders hin für die Stunde der Nation zum Schlageter-Tag 1933 entstanden. Auch im Rahmen der nun erstmals vorgeführten Gesamtgestalt des Werkes hinterläßt er den stärksten Eindruck: nicht nur dem äußeren Umfang, sondern auch seinem musikalischen Gehalt nach ist er der reichste und gewichtigste, der auf die folgenden Sätze etwas erdrückend wirkt. Gleichwohl vermag Folkerts auch hier — sowohl in einem vorüberhuschenden Scherzo mit beweglichen Holzbläsern, wie in einem dunkelgetönten langsamen Satz und einem knappen, thematisch auf den ersten Satz bezugnehmenden Finale — davon zu überzeugen, daß er eine aus echtem Wollen und starker Erfindung gespeiste Musik stets fesselnden Charakters zu schreiben weiß. Was den letzten Sätzen im Gegensatz zu dem ganz organisch gewachsenen ersten Satz einzig fehlt, ist die Bändigung und Läuterung

des impulsiven Wollens und der dramatischen Spannungen zu klar beherrschter Form. Die Uraufführung der Sinfonie, vollzogen durch das Gelsenkirchener städtische Orchester unter Folkerts' Leitung, übte eine tiefgehende Wirkung, die sich in herzlichster Zustimmung der Hörer äußerte.

Im Rahmen des vierten *Barmer* Sinfoniekonzertes gelangte eine »*Partita*« für Orchester des 1904 in Hannover geborenen, jetzt in Innsbruck lebenden *Reinhard Schwarz* zur Uraufführung. Die Partita ist — nach einigen kleineren Arbeiten auf anderem Felde (Chor-, Orgel- und Kammermusik) — das erste größere Orchesterwerk, das der junge Komponist der Öffentlichkeit vorlegt. In seiner Gestaltungsart gibt es deutliche Kunde von einem mehrjährigen intensiven Studium bei Heinrich Kaminski. Wie bei Kaminski, wird auch bei Schwarz die Antithese zwischen sinnlicher Klangekstase und geistiger Linienaskese als fruchtbarer Ansatz des Schöpferischen spürbar. In stilistischer Hinsicht bieten sich zur behelfsweisen Verdeutlichung dieser Antithese die Begriffe »Barock« und »Gotik«: den Gestaltungsprinzipien des Barock wird lebendig nachgespürt nicht nur in der suitenhaft reihenden Formung, sondern auch in der konzertierenden Anlage, die aus dem sparsam besetzten Orchester (Streicher, einfaches Holz, paarweise Hörner und Trompeten) häufig concertinohafte Partien (meist eines Streichtrios) heraushebt; »gotisch« im weitesten Sinne wirkt die sehr frei geführte, reich verästelte Kontrapunktik. Diese mit starker Unmittelbarkeit erfühlten gegensätzlichen Gestaltungselemente zur klaren Synthese im Werk zu führen, gelingt Schwarz im bunten Rondofinale und im kammermusikalisch differenzierten »Tanz« weniger als in der »Entrata« mit eng angeschlossenem Allegro. Zu völlig klarer Ausgewogenheit ist in diesem ersten Orchesterwerk bisher nur die breit und einfach gesungene »Canzone« gediehen. Sie war indessen Ausweis genug für eine schöne, starke Begabung. An dem herzlichen Erfolg der Uraufführung für den anwesenden Komponisten hatte großen Anteil auch *Hellmut Schnackenburg*, der sich mit Inbrunst für das Werk einsetzte und die schwierige Aufgabe, das komplizierte Partiturbild nach Möglichkeit zu verdeutlichen, mit dem Wuppertaler städtischen Orchester glücklich löste.

Obgleich aus ähnlichem Erlebnisbereich stammend, kennen die »Hymnen für Orchester über gregorianische Melodien« (Werk 18) von *Karl Höller* solche Antithese zwischen Geistigem und Sinnlichem nicht. Höllers Schaffen, von Hermann Zilcher und dann besonders von Josef Haas geleitet, wurzelt in der kirchenmusikalischen Tradition Süddeutschlands. Dies neue Werk, mit dem der junge fränkische Komponist auf dem letzten Wiesbadener Tonkünstlerfest besondere Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte, und das nun *Johannes Schüler* in *Essen* zur Erstaufführung brachte, prägt die Beziehung zur katholischen Tradition eindeutig aus in der inneren produktiven Bindung an den gregorianischen Choral, aus dessen reichem Erbgut Höller zwei Sequenzen, einen Hymnus und eine Antiphonie zu einem sinfonischen Zyklus freier, großangelegter Bearbeitungen verbindet, die in ihrem breiten Linienschwung und ihrer ekstatischen Klangfreude spezifisch süddeutsch-barockhaft anmuten. Die oft etwas zu breitschweifige formale Gestaltung, die bezeichnenderweise keine »strengen« Formtypen, sondern nur solche der freien Reihung (Tokkata, Ricercar) oder der ungebundenen Entfaltung (Adoration, Phantasie) benutzt, wie auch die Verbindung von hymnischer Farbenpracht des orchestralen Gewandes mit mystisch-religiöser Steigerung des Ausdrucks lassen fast an ähnliche Werke Franz Liszts denken. Dabei sind jedoch Klangstil und Tonsprache Höllers persönlich, die Verbindung impressionistischer und linearer Gestaltungselemente einmalig. Die Essener Aufführung blieb in der schwelgerischen Leuchtkraft des Orchesters dem Werk nichts schuldig, ja sie half kraft der von Schüler erwirkten Intensität des Ausdrucks über die etwas breit geratenen Partien hinweg.

Im zweiten Teil dieses Konzertes spielte der spanische Cellist *Gaspar Cassadó*, Meister aus der hohen Schule Pablo Casals', Dvoraks h-moll-Konzert mit warmem Glanz des Celloklanges und ebenso plastischer wie dynamisch sensibler Modellierung der kantabel erfaßten Linien. Sein spezifisch romanisches Musiziertemperament steht in anschaulichem Gegensatz etwa zu der ausgesprochen deutschen Gestaltungsart *Alma Moodies*, die man in einem *Duisburger* Sinfoniekonzert als berufene Interpretin des ihr gewidmeten h-moll-Violinkonzertes von *Hans Pfitzner* erleben konnte. Den jungen ersten Konzertmeister der Berliner Philharmoniker *Siegfried Borries* lernte man in einem *Mülheimer* Sinfoniekonzert als blutvoll grundmusikalischen Gestalter des Violinkonzertes von Beethoven schätzen. *Hermann Meißner* brachte daneben in diesem Konzert den »Deutschen Psalm für gemischten Chor und Orchester« von *Hans Wedig*, ein noch nicht ganz zu persönlichem Ausdruck geführtes Werk spätromantischen Klanges, zu sorgfältig ausgewogener Darstellung und *Bruckners* Neunte in der Urgestalt mit einer aus dem Rein-Musikalischen angelegten Wiedergabe, deren innere Spannkraft allerdings nicht stark genug war, den großatmigen Formzug der Sinfonie über die Klangerscheinung hinaus zur geistigen Einheit zu bewältigen. — Das sonst kaum gespielte erste C-dur-Klavierkonzert von *Beethoven* gelangte durch *Wilhelm Kempff* in einem *Bochumer* Meisterkonzert zur Aufführung. Gerade der Mozartsche Charakter dieses Jugendwerkes mag Kempff gereizt haben, es wieder hervorzuholen; und wirklich gelang es ihm, die persönlich noch unausgesprochene Komposition mit zart blühendem Leben zu erfüllen. Der eigentliche Reiz seiner pianistischen Gestaltungsart beruht auch hier auf dem Widerstreit und der gleichzeitigen Durchdringung von empfindungstief warmer und intellektuell überlegener Darstellung, von stimmungsvoll-poetischem Ausdruck und geistig beherrschter Klarheit. Das Bochumer städtische Orchester begleitete unter *Leopold Reichwein* mit nahtloser Anpassung und umrahmte das Konzert mit *Hermann Ungers* »Konzert für Orchester« (Werk 61) und Strauß' »Till Eulenspiegel«.
In einem der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts gewidmeten Sinfoniekonzert in *Oberhausen* brachte *Werner Trenkner* ein bisher unbekanntes Klavierkonzert in D-dur von *Philipp Emanuel Bach* zur »Uraufführung« für die Gegenwart. Es ist eines der über 50 Klavierkonzerte Philipp Emanuels, deren auf dem hohen Niveau der Spiel- und Gesellschaftsmusik der Zeit stehender, stilistisch zwischen Telemann und Mozart verbindender Charakter schon in einigen Neuausgaben Riemanns und Scherings deutlich gemacht worden. Der echte Philipp Emanuel des empfindsamen Stils kommt in diesem »neuen« Werk am schönsten in dem langsamen Satz mit seiner stark ausgezierten Kantabilität und seiner vorhaltsreichen Melodik zur Geltung, während die beiden raschen Ecksätze mit ihrer flüssig-lebendigen Thematik und ihren kräftig-frischen rhythmischen Bildungen noch recht in Telemannischer Art dahinsprudeln. Die Bonner Pianistin *Suse Reitzenstein*, die das Werk nach der Handschrift wieder zugänglich gemacht hat, spielte den vom Streichorchester sparsam begleiteten Solopart mit poetischer Ausdeutung der Melodik und Diminution. *Wolfgang Steinecke*

ZWISCHEN SINGSPIEL UND KOMISCHER OPER

ZUR URAUFFÜHRUNG VON OTTO URACKS »ALLES FÜR DIE LIEBE« AM REUSSISCHEN THEATER IN GERA

Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Kunst, gleich welcher Gattung, stehen immer in einer mehr oder weniger innigen oder vorteilhaften Verbindung mit den Fragen, die die Zeit auch auf anderen Lebensgebieten gestellt sieht und zu lösen bestimmt ist.

Es ist natürlich, daß die uns erschütternden Fragen der Gegenwart zunächst im *Drama des Wortes* Gestalt suchen. Hier stellt die Form der Gattung zunächst nicht die hohen Forderungen technischer Beherrschung des handwerklichen Materials. Ganz anders ist es bisher um die Neugestaltung des musikalischen Bühnenwerks bestellt. Nachdem man endlich den einsichtsvollen Mut fand, die von platter Plüschsofaromantik lebenden Operettenserien Rotterscher Prägung von der Bühne zu vertreiben, machte sich für die Neugestaltung des Spielplans sehr erheblich der Mangel an guten musikalischen Bühnenwerken leichten Genres geltend. Denn auf die Dauer können wir uns auch nicht mit Neuinszenierungen der klassischen Operette begnügen; gerade Operette und Singspiel kommt heute in erzieherischer Hinsicht eine kulturpolitische Bedeutung zu wie nie zuvor. Diese Tatsache läßt mit ganz besonderem Interesse die Neuerscheinungen der Operette und des Singspiels verfolgen, zwingt jedoch zugleich zu einer Stellungnahme, die der Bedeutung dieser Frage gerecht wird.

Denn: Operette oder Singspiel — es handelt sich darum, im Werk *wahre Volkstümlichkeit* zu pflegen. Das zu erreichen, war auch das Ziel der Autoren des soeben in Gera uraufgeführten Singspiels »*Alles für die Liebe*« des Komponisten *Otto Urack* und des Librettisten *Megerle von Mühlfeld.* Beide betreten mit diesem Werk nicht neues unbekanntes Gebiet: von Mühlfeld hat sich durch mehrere Bühnenwerke, Urack durch Bühnenmusiken und Kompositionen ernster Gattung bekannt gemacht.

Wenn der Librettist vorhatte, ein »volkstümliches« Singspiel zu gestalten, so ist ihm dies nur zu einem sehr geringen Teil gelungen. Denn: zu einem volkstümlichen Werk gehören in erster Linie Klarheit und Einfachheit in der Handlung. Wir können aber beim besten Willen nicht aus dem Wust der teilweise vollkommen in der Luft hängenden Begebenheiten eine notwendig aus dem Vorwurf sich ergebende Linie der Entwicklung nachzeichnen. Es bleiben mehrere gute Ansätze, allgemein bekannte Gewohnheiten des bürgerlichen Lebens einer deutschen Kleinstadt zu parodieren, im Gedächtnis haften, deren Stellung in der Handlung selbst, überblicken wir das Ganze, jedoch ohne Sinn bleibt. Es wäre so entweder die Möglichkeit gewesen, in einzelnen Bildern revuehaft die verschiedenen Szenen zu gestalten und so auf eine eigentliche Handlung überhaupt zu verzichten. Oder aber, die Handlung selbst derart einfach und klar herauszustellen, daß ihr die an sich gut gesehenen Parodien nichts anhaben können.

Otto Uracks Musik unterstrich vor allem die parodistische Richtung des Vorwurfs. Hier scheint uns auch die eigentliche Stärke des Komponisten zu liegen. Wie er die Chorparodie auf einen Männergesangverein oder eine reizende Bühnenmusik (Parodie auf eine Blechblasvereinigung begeisterter Feuerwehrler) zu gestalten versteht, das weist die Grundhaltung des Werks auf. Das volkstümliche Singspiel ist in der ganzen Art der musikalischen Erfindung, seiner sehr schwerflüssigen, stellenweise ausgesprochen opernmäßig empfundenen Instrumentation gar kein Singspiel, sondern eine verhinderte komische Oper. Man sieht wieder, wie außerordentlich wesentlich für den Erfolg eines Werks, nun ganz abgesehen von der Wirksamkeit des Libretto, ein einheitlicher Formwillen ist. Erst eine stilistische Übereinstimmung von Vorwurf und Vertonung gibt einem Werk das entscheidende Gesicht.

Paul Smolnys Inszenierung versuchte, durch flüssige Szenen und Herausstellen der Parodien in der Wiedergabe wenigstens das Gesicht, das dem Werk selbst fehlt, zu ersetzen. Daß ihm und seinen Helfern dies nur zum Teil gelang, wundert uns bei der Verworrenheit des Werks nicht.

Singspiel oder komische Oper? Noch selten ist uns die Bedeutung der Form für den Erfolg eines Werks so klar geworden.

Hans Rutz

HERMANN BUCHAL: DER WANDERER

KANTATE NACH WORTEN VON CARL HAUPTMANN

Die Kantate ist ein aus drei Teilen — Hochland, Tiefland, Meer und Sterne — bestehendes abendfüllendes Werk, im Auftrage des Breslauer Reichssenders komponiert und darum die Wirkungsmöglichkeiten funkischer Übertragung heraushebend. Orchester (in großer Besetzung), Chor, ein Solobariton und ein Sprecher dienen der Wiedergabe. Ein großer Vorzug der Kantate liegt darin, daß es dem Komponisten gelungen ist, alles Gespielte, Gesungene und Gesprochene zu einer Einheit zusammenzuschließen. Es zeugt von einer dichterischen Veranlagung des Komponisten, daß er aus einer Reihe von Gedichten Carl Hauptmanns eine völlig geschlossene, einen Grundgedanken festhaltende und fantasievoll fortspinnende Dichtung geschaffen hat. Die an Gegensätzen der Thematik der Rhythmik und der Farbe reiche Musik weist ebenfalls jene gedankliche und stilistische Konzentration auf, die man von jedem Kunstwerk verlangen muß. Die sinfonischen Vorspiele der einzelnen Teile sind die musikalischen Ausdeutungen der poetischen Gedanken. Die madrigalischen Chorsätze tragen zum Teil kontemplativen Charakter, zum Teil führen sie die Worte des Sängers und des Sprechers in dithyrambischer Steigerung zu Gipfelpunkten. Das Werk ist trotz seiner betrachtenden Versenkung in die Geheimnisse des Schicksalhaften nicht lehrhaft. Manche Partien erbeben sich ins Dramatische, über dem Ganzen liegt der Zauber romantischen Naturgefühls. Romantik ist auch der Grundzug der Musik, die formbildenden Mittel sind ebenfalls die der gesunden deutschen Romantik. In der Hand eines starken Könners gewinnen sie persönliche Selbständigkeit. Die Aufführung im Breslauer Sender leitete mit begeisterter Überzeugung *Ernst Prade.* Mit schöner, hochkultivierter Stimme sang *Gerhard Bertermann* die Baritonpartie. *Hermann Gaupp* war ein vorbildlicher Sprecher. Hohe Anerkennung verdient der Funkchor. Die von Gerhard Bertermann einstudierten Chorsätze wurden makellos rein und mit Innerlichkeit gesungen. Vortrefflich bewährte sich das Funkorchester. *Rudolf Bilke*

DIE GOLDBERGVARIATIONEN

VON ETA HARICH-SCHNEIDER, BERLIN

Der russische Gesandte in Dresden, Graf Kayserlingk, ein kranker, an Schlaflosigkeit leidender Mann, ließ Bach durch seinen Schüler Theophil Goldberg bitten, ihm eine Musik zu schreiben, die die Melancholie seiner langen Nächte zu vertreiben imstande sei — ein seltsamer Auftrag, ein Antrieb zum Schaffen von ganz märchenhaftem Reiz, weil er unmittelbar an die magische Kraft der Musik gläubig sich wendet, an Zeiten erinnernd, in denen Orpheus Gewalt über die Kreatur hatte, und Davids Harfe den Saul von den Dämonen befreite.

So entstanden die Goldbergvariationen — »denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung« überschreibt der Meister sie, aber hier denke man nicht an Ergötzung im genießerischen Sinn, sondern an Erbauung, an Durchklärung aller Kräfte des Gemüts vom Verstand bis zum Affekt der Leidenschaft. Wie um eine besondere innerliche Beziehung zu diesem Werke auszudrücken, wählt der alte Bach die schon 17 Jahre früher geschriebene »Aria für Anna Magdalena Bach« als Thema und entwickelt aus einem schlichten Liebeslied ein Werk von großartiger Struktur; dreißig Variationen in 10 Gruppen von je drei Variationen geordnet, jede der Gruppen mit einem Kanon schließend. Der Kanon im Unisono und der Kanon in der Oktav sind gesanglich, ruhig, licht, der Kanon in der Sekunde ist lebhaft, drängend wie der Kanon in der None, sanft und ausgeglichen sind die Kanons in der Terz und Sext, lyrisch die Septime. Die Quinte als wichtigstes Intervall und ihre Umkehrung, die Quarte, werden mit besonderer Kunst im Kanon

in der Gegenbewegung behandelt, der Kanon in der Quinte in Moll, sehr problematisch, voll tragischer Spannungen zwischen den beiden Oberstimmen, die wie Sternenbahnen sich wechselnd fliehen und nähern. Hier ist der stärkste Konzentrationspunkt des tiefsinnigen Werks, gleichzeitig der zahlenmäßige Mittelpunkt, die 15. Variation. Es folgt der klangliche Höhepunkt, die französische Ouvertüre, und nun werden die Variationen immer vielgestaltiger, in ihrer strenge gebundenen Form beginnen sie dennoch zu schwärmen, nach einer letzten pathetischen Flötenklage im Larghetto von Variation 25 bricht ein Triumphzug rauschender Virtuosität los, bis hin zur größten Lebensfreude, dem ausgelassenen Quodlibet über zwei Volkslieder — doch dann einen Augenblick Schweigen —, und die Aria kommt zurück — etwas leiser, ferner, der Kreis schließt sich.
Die Goldbergvariationen ... seltsam wie die Geschichte ihrer Entstehung ist die Geschichte ihres Ruhms — oder besser ihrer Vergessenheit. Die Verdrängung des Cembalos durch den Flügel hatte zur Folge, daß das für zwei Manuale gedachte Werk lange als unspielbar galt, als eine Art »Kunst des Kanons«, ein Lehrbuch des Kontrapunkts von rein theoretischer Bedeutung. Hin und wieder jedoch spukt die Erinnerung an das sagenhafte Werk in der Literatur; so in E. T. A. Hoffmanns »musikalischen Leiden des Kapellmeisters Kreisler«, in denen der bedrängte Musiker vor den faden Gästen eines ästhetisch-musikalischen Tees seine Zuflucht zum Flügel und zu »Bachs dreißig Variationen« nimmt — mit denen er denn auch die ganze oberflächliche Gesellschaft aus dem Zimmer jagt. Viel später gibt Max Reger eine Bearbeitung des Werks für zwei Klaviere, um es zugänglich zu machen — aber erst die Wiederbelebung des Cembalos in heutiger Zeit konnte die echten Goldbergvariationen ins Leben zurückrufen.

UNSERE MEINUNG

FRITZ KREISLERS ARGLIST.

Als in diesen Tagen durch eine amerikanische Tageszeitung bekannt wurde, wie der Geiger Fritz Kreisler die gesamte Kulturwelt Jahrzehnte hindurch mit seinen getarnten Kompositionen hinters Licht geführt hat, überschrieb ein großes deutsches Blatt diese Meldung: »Der Fall Kreisler-Dossena«. Dossena hat die Kunstexperten ja ebenfalls durch seine Werke zu täuschen vermocht, weil er sie mit der Patina und dem Nimbus jahrhundertealter Kunst zu umgeben verstand. Triebfeder für seine Tat war Gewinnsucht.

Eine gewisse Peinlichkeit haftet dem Fall Kreisler an. Die Fachleute trifft kein Vorwurf. Wenn im Einzelfalle Bedenken gegen die Echtheit der kleinen Stücke von Pugnani, Martini, Vivaldi, Couperin usw. aufstiegen, so wurden sie durch den Umstand zerstreut, daß es sich um »Bearbeitungen« handelt, die stets weitgehend eine Verfälschung oder Entstellung des Originals sein können. Die Fälle waren im Einzelnen außerdem nicht so besonders wichtig. — Kreisler hat jetzt folgendes erklärt:

> »Als ich vor dreißig Jahren meine Karriere begann, wollte ich meinen Kompositionen dadurch größere Beachtung sichern, daß ich sie alten Meistern zuschrieb. Sie fanden als solche den Beifall in allen Weltstädten, in denen ich konzertierte. Ich würde mein Geheimnis mit ins Grab genommen haben, wenn jetzt nicht ein junger musikstudierender Amerikaner intensive Nachforschungen nach Pugnani-Manuskripten angestellt hätte.«

Damit ist Kreisler nicht reingewaschen, denn auch hier war der Erfolg (nicht zuletzt der rein materielle) ein bestimmender Faktor für die systematische Weiterführung der Täuschung. Wir wollen Kreisler persönlich gar nicht antasten; denn er hat während des Weltkrieges eine achtunggebietende Gesinnung bewiesen.. Aber sollte in diesem Falle nicht doch ein rassisch bedingter innerer Bruch vorliegen?



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

DIE ZUSAMMENARBEIT MIT DEN ORGANISATIONEN

Die zahlreichen Abkommen, die die NS-Kulturgemeinde mit Verbänden und Organisationen der Partei und des Staates getroffen hat, finden allmählich ihre praktische Auswirkung. So hat der *Studentenring*, der zusammen mit den studentischen Organisationen gegründet wurde, seine Tätigkeit aufgenommen. Er hat die Aufgabe erhalten, die von den einzelnen Studentenbundgruppen (besonders den Gruppen der Kunstschulen) geleistete Kulturarbeit aus der bisherigen Zufälligkeit und zeitlichen Begrenztheit heraus zu selbständiger und zielsicherer Arbeit auszubauen und durch Pflege eigener Veranstaltungen den gesamten künstlerischen Nachwuchs zu sichern und in seinen Zielen zu fördern. So sind für die Gesamtstudentenschaft großzügige Möglichkeiten geschaffen, kulturelle Veranstaltungen trotz schlechter sozialer Lage regelmäßig zu besuchen. Im Zusammenhang damit ist als erste die Tübinger Studentenschaft der NS-Kulturgemeinde geschlossen beigetreten. Weitere Abkommen sind mit dem *NS-Ärztebund*, der *NS-Kriegsopferversorgung* und der *Technischen Nothilfe* getroffen worden. Unterdessen haben die Gaudienststellen der NS-Kulturgemeinde die Verbindung zu den örtlichen Stellen der einzelnen Verbände mit Erfolg aufgenommen.

MUSIK

Als das wichtigste musikalische Ereignis des Winters wurde von der Presse das Konzert des *Leipziger Gewandhausorchesters* mit *Hermann Abendroth* und *Wilhelm Backhaus* bezeichnet. Das weltberühmte Orchester musizierte bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in Berlin, und der Führer nahm an diesem Konzert teil. Der »Völkische Beobachter« schrieb dazu, das Primat der musikalischen Führung in der Reichshauptstadt könne der NS-Kulturgemeinde nach diesem Konzert nicht mehr streitig gemacht werden. — Seit einiger Zeit veranstaltet die NS-Kulturgemeinde an den Sonntagen gut besuchte Morgenfeiern im Theater des Westens (Deutsche Volksoper) und in Berliner Konzertsälen. Zunächst traten die Tanzgruppen *Marion Herrmann* und *Jutta Klamt* auf, und am letzten Sonntag im Februar wurden im Meistersaal junge deutsche Komponisten vorgestellt.

DIE ARBEIT IN DEN GAUEN

Der Hauptakzent der Arbeit in den Gauen liegt naturgemäß nach wie vor und in immer mehr verstärktem Maß in der Heranziehung der Arbeiter und Bauern. So spielte das Grenzlandtheater Görlitz mehrmals vor 4000 Arbeitern im Zittauer Revier an der tschechischen Grenze, und in Gelsenkirchen fand im größten Saal der Stadt ein »Fest der Betriebsgemeinschaft statt, das die NS-Kulturgemeinde für die Mitglieder eines großen Gelsenkirchner Betriebes veranstaltete. Diese Feier war die erste ihrer Art im Gau Westfalen-Nord überhaupt, und die Presse schrieb dazu, der Erfolg der Veranstaltung sei bahnbrechend gewesen und habe gezeigt, wie man solche Betriebsfeiern großzügig organisieren kann. — Besonders erfolgreich ist die Aufbauarbeit der Jugendgruppen in Ostpreußen, von denen bereits 40 mit 12 000 Mitgliedern bestehen. Als Neueinrichtung wurden von der Jugendgruppe der Amtsleitung Wanderbüchereien in Form von verschließbaren Bücherschränken geschaffen, mit denen zuerst die armen Gaue, d. h. also Ostpreußen, Pommern und Thüringen, versorgt werden. — Der Thüringische Innenminister hat die Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde im Gau Thüringen als gemeinnützig anerkannt. Sie sind damit von der Vergnügungssteuer befreit. — In München wurde

von der NS-Kulturgemeinde und dem NS-Lehrerbund eine Deutsche Erziehungsakademie geschaffen, deren wichtigste Abteilungen (Volkssportschule, Feiergestaltung, Unterricht und Erziehung, Weltanschauliche Grundlage) bereits zu arbeiten begonnen haben.
Anläßlich des 250. Geburtstages von Händel fand in Halle ein Festakt statt, auf dem Reichsleiter *Alfred Rosenberg* sprach. Aus Anlaß dieser Ehrung des großen deutschen Komponisten wurde eine Händel-Plakette geschaffen, die in Silber dem Führer, dem Reichsministern *Goebbels* und *Rust*, dem Reichsleiter Alfred Rosenberg und in Bronze u. a. dem Amtsleiter der NS-Kulturgemeinde Dr. *Walter Stang* verliehen wurde.

VERANSTALTUNGEN IN KARLSRUHE

Die NS-Kulturgemeinde, Karlsruhe, hatte in der Hauptsache mit ihren musikalischen Veranstaltungen ganz große Erfolge aufzuweisen. Das musikalische Ereignis war das Konzert des Reichssinfonieorchesters unter der Leitung seines Kapellmeisters Pg. *Franz Adam.* Als Solistin wirkte Pg. Kammersängerin *Mary Esselsgroth-v. Ernst* mit, die sich auch in der Kampfzeit schon für die Bewegung eingesetzt hatte. Nach diesem erfolgreichen Konzert wurde das Reichssinfonieorchester auf Veranlassung des Reichsstatthalters *Robert Wagner* für weitere 20 Abende im Gau Baden verpflichtet.
Klassische deutsche Musik stand im Mittelpunkt des 3. Konzerts der NS-Kulturgemeinde, Karlsruhe. Das *Witzenbacher-Trio* (Witzenbacher, Laukisch, Linnebach) brachte Werke von Mozart, Beethoven und Brahms zu Gehör. Als Solistin wirkte *Hedwig Schleicher*, Heidelberg, (Klavier) mit.
Im Badischen Staatstheater gab die NS-Kulturgemeinde Karlsruhe für 5000 Mitglieder Verdis »Troubadour« unter der Leitung des Kapellmeisters Josef Keilberth. Als nächste Opernaufführung bringt die NS-Kulturgemeinde Karlsruhe Mozarts »Figaros Hochzeit« im Badischen Staatstheater.

* MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS *

DIE MEISTERKONZERTE

Das elfte Meisterkonzert des deutschen Rundfunks war dem Reichssender Hamburg übertragen und machte uns zunächst mit der Neufassung von *Paul Graeners* Rhapsodie »Sehnsucht an das Meer« für Altstimme, Streichorchester und Klavier bekannt. Der Komponist dirigierte sein Werk selbst, dessen freie Formgestaltung durch eine ausdrucksvolle Klangtechnik mit glücklicher Einbeziehung des Klaviers einheitlich zusammengehalten wird. Darauf leitete *Gerhard Maaß* den *Reger*schen Hymnus »An die Liebe« für Altstimme und Orchester. Dem Dirigenten schien es hierbei nicht so sehr auf eine große dramatische Steigerung anzukommen als vielmehr auf eine klare und durchsichtige Darstellung des Regerschen Instrumentationsstils. Das Sinfonieorchester des Reichssenders Hamburg konnte hier bei zwei verschiedenen Dirigenten seine Modulationsfähigkeit beweisen. Solistin war für beide Werke die Altistin *Luise Willer*, deren musikalische Gestaltungskraft mit Recht schon in der Programmvorschau betont wurde. Unabhängig davon möchten wir jedoch bemerken, daß dieses Regersche Werk im deutschen Rundfunk bereits mehrmalig von einer Altstimme gesungen wurde, obwohl u. W. der Komponist auch die Besetzung mit einem Bariton offen läßt, der diesem Hymnus eine noch größere Wirkung verleihen kann.

Das zwölfte und vierzehnte Konzert schalteten zum erstenmal den Reichssender Leipzig in die hier behandelte Sendereihe ein. Die gestellten Programmaufgaben: das Cembalokonzert in d-moll von Johann Sebastian Bach und die Orgelkonzerte in B-dur und d-moll von Gottfried Friedrich Händel erinnern sofort an den musikalischen Ruf Leipzigs als Stadt der eifrigen Bach-Pflege und der neuzeitlichen Orgelspielkunst. Solistin des erstgenannten Konzertes war *Li Stadelmann*, die mit großer Musikalität das Cembalo meisterte

und durch eine überzeugende Dynamik und Registrierung der Aufführungspraxis der Bach-Zeit sehr nahe kam, während *Günther Ramin* als Solist der Händelschen Orgelkonzerte es verstand, das Prunkvolle des polyphonen Stimmgewebes durch Heraushebung der harmonisch eindeutigen Bässe im Geiste der Barockzeit zu gestalten. Das Leipziger Sinfonieorchester trug unter *Hans Weisbachs* Leitung wesentlich zur Klarheit der eben bezeichneten Stilmerkmale mit bei.
Zwischen den beiden Leipziger Sendungen lag das 13. Meisterkonzert mit dem 2. Klavierkonzert von Johannes Brahms. *Wilhelm Backhaus* spielte den Solopart mit einer solchen künstlerischen Vollendung, daß die Kritik im einzelnen nichts mehr hinzuzufügen vermag. Die Begleitung lag hier dem Berliner Funkorchester ob unter Leitung *Otto Frickhoeffers*, dessen besondere Begabung für Brahms bereits in anderen Besprechungen wiederholt hervorgehoben wurde.

»ZEITGENÖSSISCHE MUSIK«

Mit diesem Abschnitt möchten wir die neue Sendereihe begleiten, die von der Reichssendeleitung zugunsten der weiteren Entwicklung der zeitgenössischen Musik eingerichtet ist und von den verschiedensten Sendern in Abständen von 14 Tagen am Donnerstag von 23 bis 24 Uhr ausgeführt wird. Den einzelnen Sendern ist dabei aufgegeben, charakteristische neue Werke herauszustellen, soweit diese Werke nicht nur neu, sondern auch entwicklungsgeschichtlich zwingend sind. Dieser Rahmen läßt also den einzelnen Veranstaltern sowohl einen großen Spielraum zur Beurteilung, verlangt aber auch zugleich die Bewertung nach den überzeitlichen Schaffensgrundsätzen, die die einzelnen Epochen unserer musikalischen Vergangenheit zu *einer* Musikgeschichte zusammengeschweißt haben und auch in der heutigen Gegenwart eine sowohl zeitbedingte, wie aber auch gleichwertige (gleichzuwertende) Prägung verlangt. Neue Werke hat es in der letzten Zeit viel, mitunter sogar zuviel gegeben, und auch der deutsche Rundfunk bietet in seiner Gesamtheit soviel an zeitgenössischer Musikliteratur, daß, wolle man jedes einzelne Werk im Sinne einer ausführlichen Konzertkritik würdigen, man eine besondere Zeitschrift zur musikalischen Funkkritik haben müßte. Erfreulicherweise ist dies nicht möglich und zwingt zu einer Konzentration, die über ein allgemeines Interesse für zeitgenössische Werke hinaus die Richtigkeit des Interesses fordert. Kurz und gut, wir erblicken das Ziel dieser neuen Sendereihe in der Herausschälung und Klarbewußtmachung dessen, was man als wesentliche Stilerkenntnis der zeitgenössischen Kompositionsziele bezeichnen kann. Die einzelnen Sender haben hierbei also nicht nur die Aufgabe, sich bei dieser Sendereihe zu beteiligen, sondern das Werk herauszufinden, für dessen gegenwartsmusikalischen Hauptwert sie am meisten einstehen können. Die Kritik wird hierbei verpflichtet, die Beurteilung nicht nach rein persönlichen Empfinden oder flüchtigen Einfühlungstheorien vorzunehmen, sondern sich bei der Beurteilung um die Herausbildung bestimmter und musikalisch nachweisbarer Maßstäbe zu bemühen. Jeder weiß ja, daß die geschichtliche Entwicklung durch die Eigengesetzlichkeit der völkischen Kräfte und Eigenschaften bestimmt wird und mit diesen gleichsam gegeben ist, — eine Entwicklung, die aber kulturpolitisch — so lehrt uns die Geschichte — gefördert oder gehemmt werden kann. So geht es auch in der Musikgeschichte: Meisterwerke werden niemals auf analytischem Wege geschaffen, sie sind lediglich abhängig von dem kulturellen und künstlerischen Umkreis ihres Wachstums. Und dieses Wachstum und Werden gilt es zielbewußt zu fördern und zu pflegen. Liegt hierin die Kulturverbundenheit der zeitgenössischen Musikpflege, so hängt diese Verbundenheit nur noch von einer einzigen, aber wichtigsten Vorfrage ab: Was ist denn moderne oder zeitgenössische Musik? Diese Frage gilt es jetzt bei der *2. Sinfonie* op. 37 von *Kurt Stiebitz* zu beantworten, — ein Werk, das die Sendereihe eröffnete und vom Berliner Funkorchester wirkungsvoll vorgetragen wurde. Bei der Betrachtung dieser Sinfonie möchten wir zugleich die für alle derartigen Sendungen geltende Methode der Beurteilung etwas schärfer hervortreten lassen und so die Frage nach dem historischen Anknüpfungspunkt, nach der historischen Bindung aufwerfen. Wir stellen fest, daß dieses Werk ohne die unserer Generation vorangehende Musik der dramatischen Oper und der sog. Programmusik nicht denkbar wäre. Wir wissen, daß gerade bei diesen Musikformen neue Harmonie- und Melodiebildungen entstanden sind, die eine Stimmung oder einen dramatischen Text musikalisch schärfer zu erfassen hatten als es in der gleichzeitigen sog. absoluten Musik üblich war. Die Ergebnisse solcher dramatischen

Musikbehandlung gilt es nun heute in allen Musikformen zu pflegen, weil sie mit der Zeit Eigentum unserer allgemeinen Ton- oder Klangvorstellung geworden sind. (Klang als Beziehungsmerkmal aller melodischen und harmonischen Tonfolgen.) Zwei Hauptmöglichkeiten erkennen wir hierbei: solche neuen Klangbildungen ganz ihrer textlichen Voraussetzungen zu entkleiden und thematisch oder rein kompositionstechnisch zu verselbständigen oder ihren Klangcharakter im Sinne einer seelischen Programmusik beizubehalten und ohne Text- oder Situationsbedingtheit musikalisch zu festigen. Kurt Stiebitz schlägt hier einen Mittelweg ein, indem er auf den seelischen Stimmungs- oder Programmgehalt nicht verzichtet, diesen sinfonisch vereinheitlicht und verbreitert und zu einem musikalischen Stimmungsmotiv erhebt. Die hierzu besonders notwendigen Steigerungen findet der Komponist dann in einem hohen Maß farbiger Instrumentationskunst. Die harmonische Entwicklung geht nicht von einer bestimmten Tonart aus, sondern beginnt mit der Unbestimmtheit von Nebenklängen, deren Funktionsgehalt »nach Es-dur« geführt wird. Stiebitz wird als Meisterschüler von Richard Strauß vorgestellt. Er knüpft hierbei nicht wie so viele mit der Zeit lebender Komponisten an die Formen an, die Richard Strauß etwa im »Rosenkavalier« selbst zu einmaliger Höhe geführt hat, sondern mehr an harmonische Formen, wie wir sie aus der »Salome« oder »Elektra« kennen. Und hier möchten wir die zeitgenössische Bedeutung Stiebitz' erwarten, daß er einmal mit seinem ungeheuren Klangsinn, mit seinem Gefühl für die Einheitlichkeit des harmonisch-motivischen Stimmungsausdrucks zur Erweiterung und Bereicherung der Opernsprache beitragen möchte.

DIE STUNDE DER JUNGEN NATION

gab in vielfacher Hinsicht auch der speziellen Musikbetrachtung wertvolle Anregungen. In erster Linie gehören hierzu die Richtlinien für eine angewandte, d. h. für eine der gegenwärtigen Entwicklung dienenden Geschichtsbetrachtung, die Alfred Rosenberg im Rahmen obiger Sendereihe ausführte und begründete. Da die Musikentwicklung ein Teil der allgemeinen Kulturgeschichte ausmacht, so trifft auch hier der Sinn der Rosenbergschen Worte zu, nach dem wir in allen uns berührenden Musikwerken der Vergangenheit, in dem Zwingenden ihres Kulturrhythmus und ihrer Kulturverbundenheit unsere kulturelle Vergangenheit immer wieder in uns von neuem nacherleben sollen. Musikgeschichte treiben heißt, dieses richtige Musikerleben in uns vorzubereiten und die Musikwerke aus der Vergangenheit so zu bewerten und so heranzuziehen, soweit sie für eine angewandte Musikgeschichte gehören. Damit wird die Objektivität der eigentlichen Musikforschung keineswegs gemindert, sondern erst zu ihrer eigensten Bedeutung gebracht. Denn objektive Forschung ist die Sammlung eines wirklichen Tatsachen- und Erfahrungsmaterials, aus dem die angewandte Musikgeschichtsbetrachtung nach Gründen der musikalischen Kulturverbundenheit und Kulturziele ihren eigentlichsten Betrachtungsgegenstand heraushebt. — Wir verfolgten weiter mit Interesse die musikalischen Darbietungen der Hitler-Jugend als der kommenden Trägerin der Musikpflege. Was dabei rein musikalisch interessieren mußte, war der Zug zum Schlichten, insbesondere der Zug zur schlichten Melodik, die recht wirkungsvoll durch sparsame Mittel wie Trompeten und Schlaginstrumente begleitet wurde und so das Beispiel einer in sich selbst gestützten Melodik abgab. Bei einer zweiten Sendung (vom 20. Februar) sahen wir darin eine Problematik, daß die Instrumentalmusik vielfach stärker erschien als die reine Vokalmusik. Selbst wenn wir bedenken, daß bei einer Jugendmusik der Instrumentalstil stets ausgeprägter sein wird als der Vokalstil, zeigt doch die reine Vokalmusik noch manchen Raum für urwüchsige neue Gebrauchsmusik. Und hier besteht noch eine Aufgabe für die allgemeine Musikerziehung und Kompositionsübung.

DAS ALLGEMEINE MUSIKPROGRAMM

Als neugebildete Kammermusikvereinigungen zeichneten sich im letzten Funkprogramm besonders aus: das Kölner Klaviertrio *Erdmann-Modie-Schwamberger* und das vorzügliche Duo *Elisabeth Bischof* und *Udo Dammert*. Die sog. alte Musik wurde sehr gut vertreten durch das *Münchener Fidel-Trio* und das *Kammertrio für alte Musik* der Herren *Wolf*, *Grümmer* und *Ramin*. Als besondere Merkmale in der Gesamtbewertung der deutschen Sender seien diesmal hervorgehoben: die ungeheure künstlerische Aktivität des Reichssenders München und eine plötzliche, vom künstlerischen Standpunkt aus längst erwartete und jetzt allgemein begrüßte Umstellung im musikalischen Kunstprogramm des Reichssenders Hamburg. Die oben er-

wähnten neuen Kammermusikvereinigungen waren vornehmlich Gast im Hamburger Funkhaus, eine sehr gute Sendung über Johannes Brahms gab mit seiner stilvollen Verknüpfung von Wort und Ton ein wertvolles Bekenntnis zur Kulturverbundenheit der Musik ab, und Gastdirigenten wie *Hans Rosbaud* und *Herbert Albert* führen das Orchester zu bisher nicht gekannten hohen Gesamtleistungen.

Es ist weiter ein Zeichen der Sicherheit, wenn der eigene musikalische Nationalstil fest erkannt ist und die zeitgenössische Musikpflege demzufolge zum gegenseitigen Geben und Nehmen, demzufolge in einen über-nationalen Gedankenaustausch, treten kann. Hierunter fallen die besonderen Darbietungen wie in Breslau der Abend mit finnischer Musik, Königsberg mit slawischer, Leipzig mit französischer und italienischer, München mit spanischer und schweizerischer Musik und schließlich Stuttgart mit der hochwertigen Phantastischen Sinfonie von Hector Berlioz. Als weitere Besonderheiten zählen hierzu die Chopin-Übertragungen aus Polen und die Übertragung der Oper »*Die Flamme*« von *Respighi* aus der Mailänder Scala. Bemerkenswert war bei der letzten Übertragung die Einheit von musikalischer und dramatischer Ausdruckskraft der Darstellung, die alle Fragen der funkischen Form hintanstellt. Beim Reichssender München fiel dann wieder die sehr eifrige Opernpflege auf. Wie ernst man es dort mit den Fragen der funkischen Opernbearbeitung nimmt, zeigte die Funkbearbeitung der Schumannschen Oper »*Genoveva*« durch *Hans Pfitzner!*

Sehr beachtenswert ist auch die Sammlung wichtiger Neuaufführungen, die der Deutschlandsender im großen Umfange aus den bedeutendsten Opernhäusern Deutschlands zusammenstellt und auf die wir noch gesondert zu sprechen kommen werden.

Von sehr vielen und guten zeitgenössischen Musikdarbietungen können wir diesmal nur noch zwei Sendungen namentlich berücksichtigen: Einmal ist es die Kölner Aufführung des Hymnus »*Zarathustra*« von *Heinz Schubert*, der sich hier um die zeitgenössische Formung des Chorstils verdient macht und dessen Ausdrucksformen durch ein stil- und sinnvolles Zurückgreifen auf kirchentonale Wendungen bereichert. Dann brachte Kiel als Nebensender Hamburgs ein wertvolles Programm »Zeitgenössische Musik für Kammerorchester«, ein Programm, das nicht nur erfreuliche Leistungen zeigte, sondern ganz

besonders noch wegen der organischen Zusammenstellung unterstrichen werden muß. Die Programmfolge ging von einer schärferen Klangbildung aus (*Ottmar Gerster* und *Hans Fleischer*), um sich dann zum Schluß (*Wolfgang von Bartels* und *Jean Sibelius*) in gewohnteren Klängen zu bewegen.

DIE FRAGEN DER UNTERHALTUNGSMUSIK

bedürfen immer noch einer besonderen Beachtung.

Die Leser werden sich erinnern an eine Besprechung der »Heroischen Kitschkurzoper »*Petroleumquellen und Mädchenehre*«, die wir im Januarheft ablehnen mußten. Die Sendung wird nun noch problematischer, wo sie jetzt auch in einem anderen Sendebezirk (Königsberg) wiederholt werden soll. Unsere Ablehnung erfolgte seiner Zeit 1. mit Hinweis auf ein abgeartetes Textmilieu, das die Liebe zwischen einem Grafen zu einer »einfachen« Beamtentochter behandelte, die zur Ehe führen konnte auf Grund der nachträglichen Offenbarung, daß auch »sie« adligen Blutes sei und von »kleinen Bürgern« nur als Pflegekind angenommen war, — 2. im Hinblick auf die »musikalische Leihgabe«, wie die eigenartige Zusammensetzung als geltenden Musikformen der Oper, Operette bis zum Volkslied hin in der Programmvorschau genannt wurde, eine Leihgabe, die auf Grund zusätzlicher Regiebemerkungen den Text verparodieren sollte, in Wirklichkeit aber durch den Text selbst erst ironisiert wurde, — 3. und das war für die Beurteilung mit entscheidend, suchte man in einleitenden Versen den Eindruck zu erwecken, als müsse man mit dieser Opernform unbedingt den Kitsch bekämpfen. Bei dieser im Lautsprecher vorgelegten Mischung von Text, Musik und kitschbekämpfenden Hinweisen mußte aber die Vermutung auftauchen, ob hier nicht aus Gründen der billigen Unterhaltung erst der Kitsch und die

motivische Form seiner Selbstbekämpfung geschaffen wurde. Hier bestand also für uns die Aufgabe, einer an sich banalen und belanglosen Angelegenheit das mit dem Titel und der besagten Einleitung gegebene falsche Pathos zu nehmen. Beide Autoren haben nun ein jüngst von Leipzig aus gesendetes »heiter-romantisches Funkspiel: Das leichte Glück« verfaßt und interessieren in diesem Zusammenhang insofern, was sie denn nun unter einer vom Kitsch gelösten Unterhaltungskunst verstehen. Leider lassen sich nun merkwürdige Textparalellen und gleiche Züge der handelnden Personen feststellen: Hier ist es der Sohn eines reichen Autofabrikanten, der auf eine Dollar-Milliardenerbin verzichtet, um ein Zirkusmädchen zu heiraten; erst ein sehr romantisches und höchst sensationelles Autorennen, bei denen er mit dem Zirkusmädchen als Beifahrerin den ersten Preis gewinnt, vermag im Kreis der Verwandtschaft die Vorurteile der Geburt beseitigen und das erwartete »happy-end« zu stiften. Die Musik war diesmal in ihrer bewußt leichten Haltung den Text mehr angepaßt. Wir werden nun von den Autoren, die auf der einen Seite das bejahen, was sie auf der anderen Seite selbst als Kitsch bezeichnen und bekämpfen wollen, vor die Frage gestellt, welcher Titel nun richtig ist: Heroische Kitschkurzoper oder Heiter-romantisches Funkspiel? Sicherlich machte die Spielleitung beider Aufführungen einen Unterschied resp. stellte sich auf diese und jene Werkbezeichnung ein. Aber Regiemittel soll man nie überschätzen und dabei glauben, man könne mit ihnen aus zwei Sachen mit gleichem Gehalt zwei verschiedene Vorzeichen gestalten.

Wir stellen diesen Stoffen einmal zwei sehr gesunde Gegenteile gegenüber, die von Breslau und von Hamburg gebracht wurden: Einmal handelt es sich um ein musikalisches Funkspiel »*Die vier Schwestern*« von *Hans Harbeck* (Text) und *Walter Girnatis* (Musik). Dieses Funkspiel ist wegen seiner funktisch geeigneten Durchsichtigkeit und Klarheit der Handlung und Darstellung beinahe als Idealform anzusprechen. Wir hoffen, daß sich mehrere Sender dafür interessieren werden und möchten dabei nur auf die Art hinweisen, wie der Komponist in sehr feiner und heiteren Art die einzelnen Handlungsmotive musikalisch unterstreicht und sich jenseits aller üblichen Jazzschematismen stellt. Zweitens heben wir eine funkische Kurzoperette »*Hauptgewinn — ein Auto*« von *Otto Sander* (Text) und *Hans Sattler* (Musik) hervor, bei dem sich im Bereiche der glaubhaften Möglichkeiten zwei wenig begüterte Menschen um den gleichen Anspruch auf den Hauptgewinn eines Autos streiten und in sowohl heiterer als auch psychologisch überzeugender Art ihren »Streit« »glücklich« beenden.

Vergleichen wir nun die hier angeführten musikalischen Funkspiele, so haben wir dort das abgenutzte und abgearbeitete Schema der dauernden Spannung zwischen arm und reich und ihre ewig alte und mit sensationellen Mitteln gestaltete Lösung durch den Ehering — hier aber ein Zurückgreifen auf das wirkliche Leben und seine wirkliche eigene Romantik, die dann zum Anlaß einer heiteren Ausschmückung genommen wird und so auch in ihrer Handlungsfolgerichtigkeit glaubhaft ist. Und diese Glaubhaftigkeit der »Herzenslogik« ist schließlich das Entscheidende für alle Kunstformen. Wenn wir uns nun aber fragen müssen, wie man sich für diese und jene Art zugleich einsetzen kann, so mag die Tatsache des funkischen Programmbedarfs besonders mitsprechen und die Form des entspannenden Zwischenspieles darf sicher eine Nachsicht verlangen. Was aber davon nicht beürhrt werden kann, ist der Wunsch, auch in der heiteren Unterhaltungskunst zielbewußt das Wesentliche vom Unwesentlichen abheben zu lassen.

Zum Schluß sei noch auf zwei Tanzkapellen hingewiesen: auf die Frankfurter Kapelle *Franz Hauck* und auf die »*Goldene Sieben*« des Deutschlandsenders. Die Goldene Sieben setzt sich z. B. auf sieben guten Musikern zusammen, die mit wenigen, aber sehr guten Mitteln den schwülstigen Jazzklang und Instrumentations-Schematismus auflockern. Wenn beide Kapellen mitunter auch auf banale Tanzkompositionen zurückgreifen müssen, so wird damit eine Frage berührt, die mehr das Kompositionsproblem einer neuen Tanz- und Bewegungsmusik angeht. Hoffentlich wird aber auch diese recht bald vom Rundfunk zielbewußt organisiert.

Kurt Herbst

KONZERT

BERLIN: Anläßlich der *Denkmäler-Tagung* der deutschen Musikwissenschaft in *Berlin* veranstaltete die *staatliche Hochschule für Musik* einen Abend »*Musik des Mittelalters*«. Es wurden Beispiele aus der *Ars Antiqua* geboten: Zwei Klauseln der Pariser *Notre Dame*-Schule (spätes 12. Jahrhundert) für drei Instrumente, Spielmannsstücke des 13. Jahrhunderts (u. a. aus dem *Bamberger Kodex*), sowie ein Pariser *Motetus*. Die *Ars Nova* war durch *Dufay* (drei Messesätze mit Vorsänger) vertreten. Den Beschluß bildeten Werke von *Isaac*, *Heinrich Finck* und aus dem *Liederbuch des Arnt von Aich* als *Nordisches Mittelalter*. Das Besondere an diesem Konzert war, daß man das *Fiedel-Trio (Franz Siedersbeck, Beatrice Dohme, Erich Wilke)* kennenlernte. Auf Grund von ungefähr 400 erhaltenen Abbildungen und Traktaten des Mittelalters hat die Musikwissenschaftlerin Dohme mittelalterliche Fiedeln gebaut (Ausführender: M. Siebenhüner, Planegg), die als Vorgänger unserer Geigen zu betrachten sind und einen doch recht abweichenden Körper, auch einen reineren, saftigeren Ton aufweisen. Noch unähnlicher sind sie im Ton dem süßen, verschleierten Klang der Barockgamben. Diese Fiedeln stehen in Diskant-, Alt-, Tenor- und Kontratenor-»Lage« Es ist noch zu bemerken, daß das Mittelalter selbstredend kein Konzerttrio in der Art kannte, wie man es an diesem Abend hörte. Vielleicht ist es einer späteren Entwicklung vorbehalten, noch andere mittelalterliche Instrumente zu bauen, so daß man die Werke dieser Frühzeit in der damals üblichen reichen Besetzung aufführen kann. Der Vorsänger, der notabene nicht »stand«, sondern vor seinem Pult »saß« und mit der Hand taktierte, war der ausgezeichnete Dr. *Hans Hoffmann*.

Franz Rupp, als Begleiter oft gewürdigt, erwies in einem eigenen Klavierabend, daß er gewillt ist, in die Reihe der großen Pianisten einzurücken. Bravouröse Technik, geistiges Eindringen in die Werke, musikalischer Sinn und dergleichen — alles ist vorhanden. Noch etwas mehr dämonische Laune, noch etwas mehr souveräne Freiheit, und der Schritt zur Vollendung ist vollzogen. — Schwieriger wird das Urteil über den chilenischen Klaviervirtuosen *Armando Moraga*. Ein feuriger Enthusiast mit einer akrobatenhaften Geläufigkeit ließ seinem südländischen Temperament die Zügel schießen. Eine Pedalisierung, daß es nur so dröhnte. Moraga hat vier Jahre in Berlin studiert. In seinem Programm die Brahmsschen Paganini-Variationen. Auch ein Werk (10 Variationen über ein eigenes Thema) des chilenischen Komponisten *C. Mac-Kenna* (Erstaufführung), der eine Art Busoni zu sein scheint (Kontrapunkt plus Exotik). — Auch der in Deutschland heimische spanische Violinvirtuose *Juan Manèn* spielte wieder. Bach liegt ihm nicht. Um so besser spielt er Schubert, und Beethovens »Romanze« wurde zu einer einzigen Liebkosung. Als Komponist (in seinem »Spanischen Konzert«, Werk A 7) bevorzugt Manèn das Landschaftsgemäße mit impressionistischer Haltung. Manèns geigerische Stärke ist weniger der große Strich als ein sirenenhaft betörender Ton. Seine Technik ist großartig. Raucheisen begleitete.

Alfred Burgartz

Elly Ney, die in der »Stunde der Musik« Beethovens Sonate 31,2 mit Werktreue gestaltete (hervorragend spielten die *Steiners* Haydn und Brahms), gab mit ihrem Trio *(v. Reuter, Hoelscher)* Brahms, Schumann und Beethoven. Wohl selten war das Geistertrio so dämonisch gelöst, selten die Brahms- und Schumann-Quartette (g-moll und Es-dur) so frei in der musikalischen Durchdringung. Neben Hoelschers Cellokunst das Bratschenspiel *W. Tramplers*. Das *Fehse-Quartett* feierte *Heinrich Kaminski* durch Uraufführung seines Werkes Praeludium und Fuge. Kaminski verinnerlicht Thema und Durchführung, doch so, daß die weite Melodie voller Spannungen bleibt; Satzkunst von bedeutenden Werten. *Malipieros* krasses einsätziges Quartett fiel peinlich ab. Ein Konzert im Kammermusikstil gab der Bach-Sänger *Georg A. Walter;* zugleich ein Vorbild für Musikkultur der deutschen Familie, Hausmusik von absoluter Kunsthöhe. Das Programm wies Tenorarien Joh. Seb. Bachs mit Begleitung von einer oder zwei Flöten resp. Cembalo auf. *Elsa Walter* und die junge Generation, *Lisa* und *Hans Jürgen* fügten sich zu der technisch reinen, vergeistigten und beseelten Gesangskunst des Evangelistensängers. Flötensonaten und Lieder von Johann Christoph und Ph. E. Bach, den stilbeherrschenden Söhnen, gaben zum tragischen Barock das anmutige Rokoko. Stilverwandte Kammerkunst der Bach-Zeit gab die sehr befähigte Cembalistin *Maria Heller*, die indessen durch ein Kammer-

orchester *(Hans Hagen)* nicht ausgeglichen unterstützt wurde. Dagegen erwies sich *Eta Harich-Schneider*, die Bachs 30 Goldbergvariationen wiederholte, nicht allein als Cembalomeisterin; nur durch die Innerlichkeit und die Andacht ihres gestalterischen Spieles erweckte sie den stärksten Eindruck — der wiederum dem unbegreiflichen Kunstwerk zugewendet blieb.

Fréderic Lamond steigerte seinen Schumann-Abend durch die Strenge seiner Auslegung, der weder Tonschönheit noch beherrschendes Musizieren fehlt. Fantasie C-dur, Sinfonische Etüden, Sonate fis-moll: eine einzige Steigerung der großen klavieristischen Formen. Der Karnaval gab den bunten schillernden Ausklang. — Stunden der Musik brachten die reife Liedkunst *Lula Myss-Gmeiners*, den schwerelosen anmuterfüllten Gesang von *Käte Heidersbach*, die ausgezeichnete Klavierkunst *H. E. Riebensahms*, die weniger ausgeglichene der hochbefähigten *Gerda Nette* und machten Aufhorchen, als *Arno Schellenberg* seinen Bariton mit größtem Erfolg einsetzte: eine junge schöne Stimme, die auch im Ausdruck alles hergibt und Lied wie Arie gerecht wird. — Aus der Fülle der lehrenden Kräfte des Sternschen Konservatoriums, das zum Besten der Winterhilfe konzertierte, soll neben bewährtesten wie *Albert Fischer* und *Georg Wille* der Pianist *Hans Bork* genannt werden, der bereits einen aufsteigenden Ruf als Beethoven-Spieler hat, der Schuberts Wanderfantasie mit allen Schönheiten erfüllte, obgleich ihn Liszts virtuosenhafter Orchesterzusatz keineswegs zu fördern und zu stützen vermochte. In einem Konzert mit den Philharmonikern bestätigte *Marta Linz*, daß sie nicht aus Höflichkeit Dirigentin genannt wird. Sie hat wirklich das Zeug zur Orchesterführung, bewies das bei Brahms (Akad. Festouvertüre und III. Sinfonie), bei Dohnanys reizvoll melodischen Ruratia Hungarica und, am überzeugendsten bei Moussorgskijs Liedern und Tänzen« des Todes. Der Bariton *Domgraf-Faßbaender* gab diesen genialen völkischen Balladen den gewaltigen Umriß. Die Orchesterfassung bleibt der ursprünglichen Fassung (Klavier) das Einmalige schuldig. *Havemanns* Programme zeichnen sich durch Volkswertigkeit aus, wenn auch die Durchdringung, der Klang des Landesorchesters noch nicht das Erreichbare erreicht hat. Dankenswert der Dienst am Lebenden; doch ist *Lothar Windsperger*, dessen Violinkonzert *Max Strub* mit großem Können zu Leibe ging, keine fruchtbare Musik. Rhythmik und Übersehbarkeit des Satzbaues entschädigen nicht für die lähmende Härte des Klanges; Reichtum des musikantischen Gefühls zeigt sich darin nicht. Wagners Faust-Ouvertüre mit ihrer bluterfüllten Melodik, ihrer Tristan-nahen Harmonik erwies sich Liszts berühmter Faust-Sinfonie gefühlsmäßig überlegen. So geistreich die Themen auch erdacht sind — die Wiedergabe half über vieles Langatmige nicht hinweg. — Ein blinder Tenor *Ivo H. Götte* überzeugte durch seine Programmkultur und hohe Musikalität. Doch die Stimme des ehemaligen Baßbaritons ist gefährdet und hemmt so, statt zu tragen. *Waldo Favre* stellte seine hochkultivierte Solistenvereinigung in den Dienst der Romantik. Mit der Zuverlässigkeit erster Streichinstrumentalisten brachten sie in Motetten von Brahms, Reger und Bruckner, in einem kostbaren, kaum je gehörten Chor von Cornelius »Die tiefe Sehnsucht«, die deutsche Seele zum Erlebnis. Ein lichter Ton: drei von Schumanns Frauenchören. In die Singfolge fügte sich Schuberts C-dur-Quintett, von *Hermann Diener* und seinem Kollegium schön gebracht.

Hans Jenkner

DRESDEN: Die *Dresdener Philharmonie*, die unter der Leitung *Paul van Kempens* einen neuen Aufschwung genommen hat und heute zu einem der besten Konzertorchester Deutschlands zu zählen ist, veranstaltet neben der Reihe der Philharmonischen Konzerte eine Reihe *»Beethoven für alle«*, die mit ihren niederen Preisen jedem zugänglich und geeignet ist, das Werk des großen deutschen Meisters weitesten Kreisen zugänglich zu machen. Das letzte Konzert hatte besondere Anziehungskraft durch die Mitwirkung eines Musikers, der an hervorragenden Stellen musikpolitische Arbeit leistet.

In *Dr. Ludwig K. Mayer*, dem Musiksachverständigen der Reichspropagandaleitung der NSDAP und Fachberater der Reichssendeleitung, lernte man einen Dirigenten kennen, der geistig und manuell über der Sache steht, der seine Partituren kennt und ihren tieferen Gehalt wohl auszuschöpfen vermag. Die dynamische und agogische Belichtung der thematischen Verläufe — es handelte sich um die Wiedergabe der zweiten und der vierten Sinfonie Beethovens — bewies, daß Dr. Mayer seinen Willen dem Orchester durch knappe, aber deutliche Zeichengebung mitzuteilen weiß. Er blieb aber auch, wie vor allem die

Wiedergabe des langsamen Satzes der Vierten zeigte, den Gefühlswerten der Beethovenschen Musik nichts schuldig. *Karl Laux*

MAINZ: Durch Heranziehung prominenter Dirigenten haben die Städtischen Sinfoniekonzerte an Interesse gewonnen. Im 2. Konzert erschien *Hans Pfitzner* am Pult. Hier hat er sich vor 40 Jahren seine ersten Lorbeeren erworben. U. a. Musik zum »Käthchen von Heilbronn« und Cis-moll-Sinfonie. Das Konzert ließ den Dramatiker Pfitzner über den Sinfoniker stellen. Das 3. Konzert leitete Prof. *Fritz Stein*-Berlin. In einer besonderen Veranstaltung der Musikhochschule sprach Stein über »Max Reger als Mensch«, nicht immer glücklich vom Standpunkt der Ästhetik aus. *Elmendorff* leitete in der Mainzer Liedertafel ein Chorkonzert, das »Nänie« von Hermann Götz brachte. Außerdem spielte der städtische Konzertmeister *Peinemann* hervorragend schön Götz' Violinkonzert. Ein »Heldenrequiem« des anwesenden jugendlichen Dresdener Komponisten *Gottfried Müller* machte starken Eindruck. Ein eigens zusammengestellter Chor von 300 Mitwirkenden führte unter Chormeister *Arnolds* Leitung mit dem städtischen Orchester das Volksoratorium von *Haas* auf, das mit *Helene Scheel*-Stuttgart in der Titelpartie einen wuchtigen Erfolg hatte. *Ludwig Fischer*

MANNHEIM: Regent des vierten Akademie-Konzerts war Anton Bruckner, dessen III. Sinfonie (d-moll) von *Philipp Wüst* mit bemerkenswertem Feingefühl und Verständnis für die spezifischen Probleme Brucknerscher Klangwerdung nachgestaltet wurde. Wüst und das wundervoll spielende Nationaltheaterorchester konnten stürmischen Beifall entgegennehmen. Eingeleitet wurde der gelungene Abend mit Händels Concerto grosso in g-moll. Als Solistin figurierte *Christl Kolessa*, die Schwester der berühmten Pianistin, die sich als Cellistin mit der von Franz Schubert selbst zu einem veritablen Cellokonzert umgearbeiteten Arpeggione-Sonate von 1824 sehr vorteilhaft einzuführen wußte. In dem sehr beachtlichen 4. Kammermusikabend der *NS-Kulturgemeinde* spielte das *Berber-Quartett* (unter Führung der Witwe des bekannten Geigers) Beethovens Harfenquartett op. 74 und mit *Max v. Pauer* am Klavier Volkmanns selten gehörtes schwermütiges Klaviertrio b-moll mit schönstem Gelingen. *H. F. Redlich*

OPER

BREMEN: Die zweite Hälfte der Spielzeit wurde durch die gründliche Neueinstudierung von *Pfitzners* »*Palestrina*« bedeutungsvoll eingeleitet. Unter GMD. *Walter Becks* rücksichtslos durchgreifenden Neugestaltungswillen wurde das Werk, das uns von früher als »Moles indigesta« im Gedächtnis schwebte, tatsächlich zu einem tief ergreifenden Erlebnis. Zuvörderst im Orchester, dessen schwere psychologische Wucht ungeheuer klar gegliedert war und das, in jedem Instrument und jedem Motiv scharf umrissen, doch aufwärtstragenden Schwung hatte. Dann in den Chören der »Alten Meister« und der »Engel«, die *Rud. Esser* im Aufklingen und Verhallen in straffer irdischer Zucht hatte. Den Palestrina sang *Arthur Bednarczik* ansprechend, nicht immer das Orchester überwindend, aber mit warmer Leidenskraft. Stimmlich bedeutend *Walter Wenzlawskis* temperamentvoller Borromeo. Die Spielleitung hätte die Erscheinungen der alten Meister und der himmlischen Chöre, in denen die Inspiration des schöpferischen Genius ergreifende Symbolkraft gewinnt, visionärer, geheimnisvoller beleuchten sollen. Immerhin war das Ganze eine Tat voll künstlerischer Hingebung und Nachwirkung, die für den Kunstwillen des Intendanten Dr. *Willy Becker* zeugt. Neben der an ihrem Operettentext schwer leidenden Arabella (*Käthe Teuwen*) und der sorgfältigen Neueinstudierung von Mozarts Zauberflöte zeigt sich darin das Streben der Intendanz nach einem Wertausgleich des Spielplans gegen die notgedrungen vorwiegenden Operetten.

Gerhard Hellmers

LEIPZIG: Mit einer von *Heinz Hofmann* wirkungsvoll inszenierten und von *Oscar Braun* sicher geleiteten Aufführung wurde Puccinis »*Tosca*« wieder in den Spielplan aufgenommen. In der Titelrolle überzeugte *Ilse Schüler* von ihren guten gesanglichen und dramatischen Eigenschaften, *Heinz Daum* brachte die leuchtende Schönheit seines Tenors als Cavaradossi zu voller Geltung, während *Rudolf Großmann* trotz sorgfältiger Durcharbeitung seiner Partie doch nicht das rechte Format besitzt, um den Schurken Scarpia erschöpfend zu verkörpern. Eine echte Faschingsfreude bereitete die Opernleitung mit der Aufführung der Operette »*Eine Nacht in Venedig*«. Es ist weniger die etwas verworrene Handlung als

die venezianische Landschaft, die Welt der Barkarolen und Serenaden, und das tolle Faschingstreiben, wodurch das Werk einen eigenen Reiz erhält. Musikalisch gehört es mit zum schönsten, was Strauß geschrieben hat. Das buntschillernde Treiben und die ausgelassene Lustigkeit kamen in der durch den Gastregisseur *Sigurd Baller* besorgten Inszenierung auf der Bühne zu prächtigem Ausdruck, für musikalischen Schwung bürgte die Leitung von *Oscar Braun.* Unsere Opernkräfte fühlten sich im Bereich der heiteren Muse sichtlich wohl und alle, an ihrer Spitze *Maria Lenz, Irma Beilke, Alfred Bartolitius, Theodor Horand, Hanns Fleischer* und das urkomische Senatorentrio *(Saltzmann, Streckfuß, Dalberg)* sangen und spielten, daß es eine Lust war. *Wilhelm Jung*

* K R I T I K *

KARL HESSELBACHER: *Der fünfte Evangelist. Das Leben von Johann Sebastian Bach. Dem Volk erzählt.* Quell-Verlag, Stuttgart, 1934.

An und für sich ein lebendiges, warmherziges Büchlein, aus dem auf Schritt und Tritt das deutsche Gemüt guckt. Dennoch ist gegen diese Art der Darstellung ein grundsätzlicher Einwand zu erheben. Der Verfasser (der übrigens stofflich nichts Neues bietet) nimmt das Volk zu kindlich! Er redet zu ihm, wie etwa »Großmutter« in der Kinderstube Märchen erzählt. Bach war so herrlich und gut (und so lyrisch und demütig), und die Welt, die ihn nicht begriffen hat, war so böse. Ja, wenn die Leute damals, beispielsweise der knöcherne Rat zu Leipzig, um die zeitlose Bedeutung dieses Genius gewußt hätte. So ungefähr der Tonfall Hesselbachers. Aber durch diesen Tonfall wird im weiteren auch die Gestalt Bachs verniedlicht. Das deutsche Volk hat ein Recht darauf, in kraftvollen, sachlichen, ungeschminkten Luther-Worten von seinem Bach zu hören, der in seiner Weise, durch seinen künstlerischen Willen, ein Politiker des deutschen Geistes gewesen ist. Das Wort des schwedischen Erzbischofs Nathan Soederblom (das von Hesselbacher übernommen wird) — Bach, der fünfte Evangelist — besagt nichts über Bachs deutsche Sendung. — Auf Seite 79 wird das Verdienst Mendelssohns um Bach betont. Mendelssohn, darüber ist man sich heute einig, hat wohl einen Blick für die klassische Formenstrenge Bachs gehabt, aber das Deutsche in seiner Musik hat er nicht verstanden.

Alfred Burgartz

CARL HESSEL: *»23 Lagenübungen für Cello«. Heft 1/2.* Kommissionsverlag von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Der Züricher Cellopädagoge legt hier in zwei Heften je 23 Lagenübungen für Cello vor. Das Problem ist in anderen bekannten Celloübungen bereits mehr oder weniger umfangreich behandelt, und wer solche Übungen noch nicht besitzt, wird durchaus gut tun, auch einmal zu den Hesselschen Übungen zu greifen. Der Autor bezeichnet sie in erster Linie als Ergänzung zu seiner »Kurzgefaßten Cello-Schule«, empfiehlt sie aber auch zu einem von dieser Schule unabhängigen Gebrauch. Gerade dieser letzte Zweck soll uns zu einer grundsätzlichen Erwägung veranlassen und die Frage nach dem Zwingenden für einen solchen Neudruck aufwerfen. Bekanntlich liegt nämlich das Problem neuzeitlicher Übungsstudien nicht so sehr in einem Mangel an technisch geeigneten Übungen begründet, sondern vielmehr in einem noch zu erwünschenden Zusammenhang mit dem Wesen und der Aufführungspraxis der zeitgenössischen Literatur, die ja eine besondere Lesetechnik, Sprung- und Grifftechnik verlangt. So können wir beispielsweise die Hesselsche Übung Nr. 23 (Heft II) als gut gelungene Vorstudie zum Cellokonzert von Haydn ansprechen, die etwa für die Zeit und den Umkreis dieses Konzertes eine Problemlösung, für uns aber im übertragenen Sinne eine Problemstellung bedeutet. Und leider gehen diese Übungen an derartigen zeitbedingten Fragen vorbei. Wir wollen damit keine Problembelastung für Etüden, sondern eine Problemerleichterung für die zeitgenössische (Cello-)Musik durch Etüden.

Kurt Herbst

JOH. SEB. BACH: *Fünf Stücke für kleines Orchester aus den Kirchenkantaten. Herausgegeben von H. Fischer.* Verlag: Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Der Unterzeichnete hat selbst noch kürzlich darauf hingewiesen, welch ein Reichtum an reiner Instrumentalmusik in den Orchestersätzen der Kantaten Bachs eingeschlossen ist, den vielen Musikfreunden, vom Volksganzen zu schweigen, noch unbekannt. Es müssen gerade die Kantaten wieder ins Volk hinein verbreitet werden, allgemein müssen wir uns von der Vorstellung befreien, daß Bachs Musik »nur für den Kenner geeignet« sei. Darin hat der Herausgeber des Heftes durchaus recht. Die von ihm ausgewählten Kantatensätze sollen den Schülerorchestern und vor allem nach meiner Meinung den Schulorchestern der Konservatorien zugute kommen. Dafür ist die Sammlung bestens geeignet, um so mehr, als der Herausgeber nur kammermusikalische Sätze auswählte, deren Instrumentation unangetastet blieb. Die »Zutaten« beschränken sich auf einen schlicht und deshalb gut ausgesetzten Continuo und ebenso stilechte Phrasierung. Nur in den von Fischer angedeuteten »Besetzungsfreiheiten« in der Instrumentenbenutzung liegt ein Irrtum seinerseits. Gerade in den schier unerschöpflichen Reichhaltigkeiten der Instrumentation des Kantatenorchesters, das in der Instrumentenzusammenstellung stets den Text der Kantate ausdeutet, zeigt sich Bach als außerordentlicher Instrumentationskünstler. Es geht daher niemals an, eine vorgeschriebene Trompete oder Oboe »zu ersetzen«, ohne dem Werk Gewalt anzutun. Das braucht aber bei den Stücken der vorliegenden Sammlung gar nicht erwogen zu werden, denn die wenigen Bläser dürften unschwer zu beschaffen sein.

Erhard Krieger

HEINRICH SCHÜTZ: *Fünf kleine geistliche Konzerte für eine Singstimme und Orgel. Herausgegeben von Heinrich Spitta.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

In den »Kleinen geistlichen Konzerten«, denen die Sätze des vorliegenden Heftes entnommen sind, hat Schütz tiefergreifende und in der leidenschaftlichen, verinnerlichten Tonsprache erschütternd eindringliche Kurzpredigten über das Urthema deutscher Musik: »Gott und Mensch — Mensch und Gott« geschaffen. In den Notzeiten des deutschen Volkes, in der Kriegs- und Nachkriegszeit der dreißig Schreckensjahre sind ihm diese Werke des Meisters sicher stille Trost- und Selbstbefreiungsgebete gewesen. Gerade heute haben sie uns wieder viel zu sagen. So ist das neue Heft dieser »Kleinen geistlichen Konzerte« (derselbe Verlag brachte schon eins vor einigen Jahren heraus) hoch willkommen. Der Orgelbegleitung Spittas muß man ein gutes Zeugnis ausstellen. Imitierend paßt sie sich stets in ihrem Stimmengeflecht der kühnen Singstimme und ihrer Führung an, die kraftvoll-innerliche Herbheit der Musik schön unterstreichend (zeitweiliges Fehlen der harmonischen Füllterz!). Nie wirkt die Orgelstimme dickflüssig und stets trägt sie die Melodie.

Erhard Krieger

G. FR. HÄNDEL: *Sechs Sonaten für Violine und Cembalo/Klavier. Bearbeitet von Herman Roth.* Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Die von Herman Roth herausgegebenen Violinsonaten von Händel können nach dem vorliegenden 1. Heft sehr günstig beurteilt werden. In einer übersichtlichen Form werden die Originalsolostimme und der bezifferte Baß hervorgehoben, von denen dann die gesonderten Stimmen einer bearbeiteten Violinpartie und eines bearbeiteten Cembalosatzes eingeschlossen sind. Der Herausgeber weist damit den Vortragenden auf die Aufführungspraxis der Barockzeit, die bekanntlich in der harmonisch-thematischen Stimmenumrankung einer Grundharmonie besteht und den Spielern dabei eine gewisse Freiheit der nachgestaltenden Improvisation überläßt. So werden bei dieser Ausgabe für den Vortrag solche Stellen hervorgehoben und zugleich mit passenden Ausführungsvorschlägen versehen. Sehr stilgerecht ist ebenfalls die Cembalotechnik berücksichtigt, die nach einem sehr klaren Vorwort »aber auch, mit der dann nötigen Abgemessenheit, auf dem modernen Instrument (Klavier) gespielt werden kann«.

Kurt Herbst

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Ouvertüre zu »Partenope«. Scholasticum III, Heft 2.*

Bearbeitet und herausgegeben von Otto Sommer. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Nach der zweiten Gründung der Royal Academy of Music in London schrieb Händel für dieses Unternehmen die Oper »Partenope«, deren Ouvertüre Otto Sommer in neu revidierter Auflage jetzt herausbringt. Der formalen Struktur nach ist die Ouvertüre zu »Partenope« eine Mischform. Sie beginnt, wie die französische Ouvertüre, mit einem feierlichen Adagio, dem ein fugierter Allegrosatz folgt. Anstatt aber nun wie die französische Ouvertüre mit einem langsamen Satz zu enden, läßt Händel eine munter fließende Gigue folgen, endet also mit einem der italienischen Form entsprechenden Satz. Die Cembalostimme hat der Herausgeber ausgesetzt. Über die von ihm eingesetzten Vortragszeichen läßt sich streiten. Jedenfalls handelt es sich hier aber um eine sonst originalgetreue kritische Neuausgabe, für die man gerade im Händel-Jubiläumsjahr dankbar sein muß. Laienspielgruppen, Musikgilden und Collegia musica werden mit Freuden zu dieser Ouvertüre greifen, die in ihren Mitteln keine übermäßigen technischen Anforderungen stellt.

Rudolf Sonner

WALDEMAR ROSEN: *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk.* Leipzig, Breitkopf & Härtel. Alleinvertrieb Gustav Weise Verlag.

Eine äußerst kundige, aus den Quellen gearbeitete und dabei durchaus volkstümliche Darstellung, die zwar den werdenden Bach stärker betont als den der letzten Lebensjahre, aber immerhin seine Totalität ziemlich erschöpfend zeigt, und dies auf 48 Druckseiten! Hervorragend gut werden die Vorbachianer beleuchtet, und die musikalische Formenwelt, mit der man es in diesem Zeitalter zu tun hat, findet so treffliche Erläuterungen, daß der Laie sozusagen kein Fachlexikon aufzuschlagen braucht. Der Verfasser hat heutige Rassewerke studiert, und so erwächst ihm die Gestalt Bachs wie seine Kunstleistung aus dem deutschen Raum. Aus zahlreichen beigegebenen Abbildungen seien das Porträt von Johann Ambrosius Bach (mit der Wartburg als Hintergrund), sowie die aufschlußreichen Bildnisse von Wilhelm Friedemann und Johann Christian hervorgehoben. Das Geleitwort stammt von Präsident D. Dr. *Walter Simons*, dem Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft.

Alfred Burgartz

ALOIS MELICHAR: *Baron Neuhaus-Suite. Orchesterpartitur.* Ufaton-Verlags-G. m. b. H., Berlin SW.

Der Baron-Neuhaus-Film ist, wie bekannt, vor etlichen Monaten mit riesigem Erfolg in Berlin erstmalig gezeigt worden, und es wurde bei dieser Gelegenheit von der Tagespresse auf die eigenschöpferische Musik von *Alois Melichar* hingewiesen, der — der jungen Generation zugehörig — schon mehrfach als Komponist und Dirigent hervorgetreten ist. In dieser vorliegenden Partitur sind die wichtigsten Stücke suitenmäßig vereinigt. *Nr. 1* ist ein *Ländler* — schon eher Lanner-Nachklang in der urwüchsigen Kraft und Frische. Eine Introduktion eröffnet, dann kommen die verschiedenen Glieder und Abwandlungen. Zündend die Modulationen, strahlend der Ausklang. *Nr. 2* ist eine *Spanische Hofreitschul-Polonaise.* Feurig und in den Orchesterfarben ungewöhnlich glänzend. Raffinements wie »Sporen« und »2 hohle Cocosnüsse« im Schlagzeug; ein *Trio,* das die Celesta beschäftigt, besticht durch den Reichtum gleißender Akkorde, eine Sequenz drängt — breit angelegt — zu immer größeren Steigerungen. *Nr. 3* ist ein *Liebeswalzer,* im Anfangsmotiv an etwas sehr Bekanntes erinnernd. Der folgende Absatz »*Rasch (Rubato)*« erregt durch eine prickelnde Chromatik in den Hölzern und durch Lauf-*Stakkato.* Die Instrumentation mit vielfältigem Schlagzeug neben großem Orchester wieder blendend. Durch den Ansturm kleiner Noten auf dem Kulminationspunkt bekommt diese Musik etwas Berauschend-Mitreißendes. *Nr. 4* ist ein *Türkischer Marsch,* janitscharenmäßig wirkend durch den scharf skandierten Zweivierteltakt und das grelle Passagenwerk der Holzbläser; um so einschmeichelnder und wohllautender die Hörner, die wie eine herrliche Grundierung aus dem Ganzen hervorschimmern. Die Trompeten und Hörner verfügen in dieser Suite überhaupt über ein starkes Eigenleben. In seiner Melodik bleibt Melichar stets volkstümlich, seine musikalische Form zeigt Klarheit, die Tonalität bleibt prinzipiell gewahrt. Diese Suite wird auch im Konzertsaal, wo sie sich bestimmt einbürgern wird, ihre Wirkung nicht verfehlen. Einige Druckfehler lassen sich in der Partitur feststellen. Seite 10: lies statt »Pauke« Harfe. Seite 17 in der vierten Hornstimme lies *gis* statt g. Seite 21: vierte Hornstimme, zweiter Takt, ist ebenfalls ein ♯ nötig.

Alfred Burgartz

LUDWIG HESS: *'s ist Mitternacht. Ballade von Friedrich Hebbel. In der Sammlung: »Melodramen«.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Das Melodram stammt aus einer hochansehn-

lichen Familie, die immer darauf gehalten hat, daß der Wortform (Szene, episches Gedicht oder Ballade) auch eine musikalische *Form* entsprach (z. B. Bendas Medea, Schumanns Manfred, Schillings' Hexenlied). Wo diese Entsprechung fehlt, da tut sich ein Zwiespalt auf. Hebbels Ballade ist ungemein dicht in der düsteren Stimmung. Hinter ihrer Kunst bleibt die Untermalung von Heß mit ihren zwei rhythmischen Grundmotiven allzuweit zurück. Die Sprechmelodie ist festgelegt, kann sich nicht rezitativisch frei entfalten; die Begleitung dagegen ersetzt das Fehlende nicht.

Hans Jenkner

J. S. BACH AUF DER SCHALLPLATTE

Bach-Aufnahmen auf Schallplatten sind ein lehrreicher Beitrag zur Stilkunde. Die Freiheit der Interpretation feiert hier ihre persönlichsten Triumphe. Es kann nicht die Aufgabe hinweisender Stichworte sein, kritische Untersuchungen über Werk und Wiedergabe anzustellen. Die Auswahl wertvoller Aufnahmen, die im folgenden registriert werden, ist allein vom Gesichtspunkt der Qualität der Wiedergabe getroffen. Wenn Grammophon an erster Stelle erscheint, so deshalb, weil die Veröffentlichung der Brandenburgischen Konzerte eine Kulturleistung höchsten Ranges bedeutet.

Grammophon 95 417/18: *Brandenburgisches Konzert Nr. 3, G-dur, Wilhelm Furtwängler* hält in der stürmischen, fast motorisch berauschenden Wiedergabe durch die Berliner Philharmoniker die stilistisch bedingte Mitte zwischen Kammer- und Orchestermusik.

Grammophon 15 073/76: *Brandenburgisches Konzert Nr. 5, D-dur.* Die von Alois Melichar dirigierte Aufführung (Philharmonisches Orchester Berlin) vermeidet den Eindruck eines Klavierkonzertes, sondern stellt in stilvoller Weise das klangedel musizierende Solistentrio (Klavier, Flöte, Violine) den Tuttis gegenüber.

Grammophon 66 708: Der *Leipziger Thomanerchor* unter Prof. *Karl Straube* singt mit vielgerühmter Ausdruckskraft den Choral »Dir, Dir, Jehova, will ich singen« und »Alles, was Odem hat«.

Grammophon 22 589: »O Haupt voll Blut und Wunden«, aufgenommen im Paderborner Dom, meisterlich gesungen durch den *Paderborner Domchor* unter Prof. *Gustav Schauerte*, offenbart die raumfüllende Gewalt der Stimmen in ergreifender Weise.

Grammophon 95 422: *Hedwig von Debitzka* erfüllt die Arie »Hört doch der sanften Flöten Chor« für Sopran und drei obligate Flöten mit lichter Klarheit und Schönheit.

Telefunken E 216: Prof. *Fritz Heitmann* türmt die Klangpyramide der Tokkata und Fuge in d-moll für Orgel in energischem Aufriß.

Telefunken F 1193: Die lyrische Versponnenheit des Adagios aus dem Violinkonzert E-dur wird durch *Georg Kulenkampffs* Spiel feierlich verklärt.

Telefunken E 1709: Aus den Kantaten »Du Hirte« (Nr. 104) und »Nun ist das Heil und die Kraft« (Nr. 50) singt der *Philharmonische Chor* Berlin die Predigtlieder in machtvoller konzertierender Ausbreitung.

Odeon 66 52: »Ein' feste Burg ist unser Gott«, prächtig gesungen vom *Berliner Staats- und Domchor* unter Prof. *Rüdel.*

Odeon XX. 123 594: Das sechsstimmige Sanctus aus der h-moll-Messe ist ein von innerem Jubel getragener Stimmenrausch des *Chors der Straßburger St. Wilhelmskirche.* Leitung: *Fritz Münch.*

Odeon XX. 123 641: Die Pariser Sopranistin *Germaine Lubin* singt aus der Pfingstkantate — untadelig in Stil und Ausdruck.

Odeon 25 261: Orgelpräludium e-moll, in der Kölner Messehalle von Prof. *Bachem* mit virtuosem Elan gespielt.

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

RICHARD WÜRZ

Mancher, der außerhalb der Musikzunft steht, wird heute fragen: Wer ist denn Richard Würz? Ich kann es ihnen in einem Satze sagen: Einer, der nicht Wege gesucht hat, um zu billiger Popularität zu kommen, einer der die Heerstraße völlig gemieden hat, wohin die Allzuvielen und Allzuvorlauten während des letzten Jahrzehnts zum Musikmarkt gezogen sind, um ihr Schaffen anzupreisen und anspruchsvoll Lärm zu schlagen! Richard Würz hat weder für sich die Werbetrommel

gerührt noch sie von anderen schlagen lassen, er war einer, der sich niemals der von falschen Propheten ausgegebenen Musikparole hörig gezeigt hat trotz Verlockungen, Widerständen und Hindernissen, er war einer, der sich nie einer herrschenden Richtung in der Musik verschrieben oder gar einer führenden undeutschen Clique Zugeständnisse gemacht hat. Er schrieb nie eine Note, die nicht aus dem Innersten gekommen wäre, er behielt ebenso wie sein Lehrer Max Reger die Verbindung mit der Vergangenheit und wußte um die Zukunftsklänge einer gesunden Moderne. Dabei hat Richard Würz sein handwerkliches Können nie vernachlässigt. Immer und immer wieder tritt es ganz erstaunlich zu tage, in der geschliffenen, kristallenen Klarheit seiner Lieder, in der Deutung und Schärfe der Deklamation, vor allem aber in der völligen Erfassung des Stimmungsgehaltes und der Gesamtstruktur, die auf großen Vorbildern fußen. Er komponierte wie es ihm seine innere Stimme befiehlt, melodisch orientiert, dabei aber eine vollkommen selbständige Persönlichkeit.
Es ist im Rahmen dieses kurzen Aufsatzes natürlich unmöglich, auch nur eine Übersicht über das weit über 150 Kompositionen umfassende Lebenswerk dieses Künstlers zu geben. Darunter befinden sich 200 Lieder, Klavierstücke zu zwei und vier Händen, Frauen- und Männerchöre, drei Blasmusiken, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, zum Teil gedruckt und in Manuskript, mit Klavier- und Orchesterbegleitung. Vor allem wurzelt der Liederkomponist Würz in seinen Liedern mit jeder Faser in der Eigenart der menschlichen Stimme, und sie sind — das größte Lob, das man einem Liedkomponisten spenden kann — durch und durch gesanglich. Dabei schreibt er einen vollendeten Klaviersatz unter Ausnützung der technischen und klanglichen Möglichkeit. Zu erwähnen wären noch: zwei Streichquartette, Violinkonzert, Suite für Violine und Orchester, Violinsonate, eine Oper »Juana«, ferner eine Reihe für den Klavierunterricht künstlerisch ernsthaft zu wertender kleiner Meisterstücke.

Friedrich Rein
(Münchener Neueste Nachrichten, 15. 2. 1935)

MEHR NATIONALE WÜRDE

Als der Führer in seiner grundlegenden und richtunggebenden Kulturrede auf dem Parteitag zu Nürnberg 1933 die Künstler aufrief, die deutsche Kultur durch ihre Kunst gegen die Mißgunst und das Unverständnis der Welt zu verteidigen, hatte er damit auch allen im Auslande gastierenden Künstlern eine bindende Verpflichtung auferlegt. Jeder deutsche Künstler, der gastweise ins Ausland geht, treibt aktive Kulturpolitik und Propaganda für das nationalsozialistische Deutschland. Das bedeutet für die Ausübung seiner Kunst eine ganz bestimmte Programmgestaltung. Diese Gedankengänge sollten eine Selbstverständlichkeit für jeden Künstler sein. Das dem nicht so ist, beweisen immer wieder einzelne Fälle. Ein solcher war z. B. jetzt die Mitwirkung des Dresdener Streichquartetts in einer Kammermusikveranstaltung des südschweizerischen Senders Lugano. Ausgerechnet Hindemith mußte gespielt werden, ein Mißgriff, der im Zusammenhang der deutschen Kulturpolitik eine besonders aktuelle Bedeutung hat. Es hat bekanntlich vor kurzem den »Fall Hindemith« in Deutschland gegeben, der eindeutig im Sinne einer kompromißlosen Durchführung der nationalsozialistischen Weltanschauung auch auf dem Gebiete der Musik, d. h. also im Sinne einer Ablehnung der Persönlichkeit dieses Komponisten entschieden worden ist. Wenn nun ein deutsches Streichquartett ins Ausland geht als Interpret dieses von Deutschland abgelehnten Musikers, so ist das zum mindesten eine schwerwiegende Gedankenlosigkeit, um so schwerwiegender, als von ausländischer Seite gar zu gern ein Mißverhältnis zwischen den Anordnungen der maßgeblichen Stellen und dem Fühlen und Denken des Volkes konstruiert wird. Es muß sich ja dem Ausländer geradezu der Gedanke aufdrängen: kaum haben die deutschen Künstler die Grenzpfähle ihres Landes hinter sich, so geben sie ihren wahren Gefühlen Ausdruck und — spielen Hindemith.
Wir verkennen nicht die Schwierigkeiten der Programmgestaltung für die im Auslande gastierenden Künstler, wissen, daß mitunter Zugeständnisse an eine andere Mentalität als es die unsere ist, gemacht werden müssen und daß viel Geschick und Takt erforderlich sind. Takt aber und Instinkt für seine Kulturpolitik darf in erster Linie der Staat von den Künstlern beanspruchen.

Hermann Killer
(Coburger National-Zeitung, 18. 2. 1935)

SIE STEHLEN NACH NOTEN

»Concerto grosso von Händel, bearbeitet von Arnold Schönberg«: unter diesem Titel spielte vor kurzem das Kolisch-Quartett im Prager

Rundfunk. Jeder Ahnungslose mußte denken, die Musik ist von Händel, nur der Kenner hörte sofort: das ist nicht des Meisters herzwärmender Klang, das ist purer Schönberg, das ist kalte Tonmathematik, von einem östlichen Gehirn erquält, das ist wache Mache, wenn auch mit dreister Verwendung Händelscher Themen. Und so war es. Von Händel blieb nichts übrig; Schönberg, der »Bearbeiter«, erwies sich — deutsch und deutlich zu reden — als Dieb. Es war gerade so, als wollte jemand mit Verwendung Goethescher Metaphern, Goethescher Satzmelodie eigene Verse als bearbeiteten Faust präsentieren; Werfels »Spiegelmensch«, von Karl Kraus in der magischen Operette »Literatur« durchgehechelt, erinnert an diese Art der Entlehnung. Also ein solcher Nach- und Nebbichtöner war in unserem Falle der Schönberg: eine rohe Händelkarikatur, vom echten Concerto grosso höllenweit verschieden, war die Folge. Die Prager »Deutsche Presse« spricht sogar von einer Leichenschändung und schreibt: »Deutschland hat es verstanden, diese Art von Kunst und Künstlern auszuräuchern und uns auf den Hals zu hetzen. Wir hören nun seit einer Woche nichts anderes als Schönberg — in der Stadt, wo Smetana und Dvorak gewirkt haben, und so dürfte es eine ganze Saison weiterlaufen.« Die Reklameschreie der

Musikmischpoche machen aus Schönberg & Händel eine Firma, und bald weiß niemand mehr, wer eigentlich der Klassiker von beiden ist. Ähnliches haben wir mit Operetten und Tonfilmkomponisten erlebt. Man schreibt schmalzig sentimentale Texte um Schubert Franzl (diese Heurigenanbiederei gilt als guter Ton), um Chopin oder sonst einen Musiker und untermalt das Ganze mit »Motiven« aus ihren Werken. Eigenständige Tondichtung wird zur Dekoration populärer Schmachtfetzen erniedrigt, und der Arrangeur, der Motivstehler, zeichnet großmächtig als Komponist. Der Unkundige weiß nicht mehr, ist die Musik von Schubert oder von Berté, dem tantiemenreichen Erfinder des Dreimäderlhauses, von Chopin oder dem bisher unbekannten Herrn Müller. Auch dies ein Beitrag zu Richard Wagners wieder zeitgültig gewordenen Betrachtungen über das Judentum in der Musik!

(*»Schönere Zukunft«, Wien, 10. 2. 1935*)

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Die Oper »Skandal um Grabbe« von *Paul Strüver* wurde zur alleinigen Uraufführung an den Städtischen Bühnen Duisburg-Hamborn erworben.

Georg Vollerthun, der Schöpfer der »Island-Saga«, des »Freikorporal« und vielgesungener Lieder, arbeitet seit einiger Zeit an einer neuen abendfüllenden Oper »*Die Orgel von Wismar*«. Die Dichtung ist von *Richard Arndt.* Sie ist aufgebaut auf einer jener erschütternden Legenden, die sich um das Kunstleben des Mittelalters und auch noch der beginnenden Neuzeit ranken, entbehrt aber auch nicht der mannigfachsten symbolischen Beziehungen zur deutschen Gegenwart.

Generalintendant *Oskar Walleck* hat für die Münchener Staatsoper mehrere Werke *deutscher Komponisten* zur *Uraufführung* angenommen. Außer dem bereits früher angekündigten »*Ulenspeegel*«, einem dreiaktigen »Romantischen Spiel« von *Karl August Fischer*, dessen Handlung Joh. A. Wilutzky nach de Costers berühmtem Roman verfaßt hat, sind die Oper »*Viola*« von *Hanns Holenia*, dem eine von Oskar Widowitz nach Shakespeares »Was ihr wollt« geschriebene Handlung zugrunde liegt, sind das Ballett »*Spiel um Liebe*« von dem in München lebenden Komponisten *Theodor Huber-Andernach* und das Ballett »*Schneewittchen*« von *Franz Höfer* zur Uraufführung an der Staatsoper ausersehen.

OPERNSPIELPLAN

Das Staatstheater Wiesbaden bringt im Rahmen seiner Maifestspiele *Glucks* komische Oper »*Die Pilger von Mekka*« heraus.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Willi Hammer, der städtische Kapellmeister in Altona, komponierte ein Oratorium »Das ewige Werden«, das im Rahmen der kulturellen Veranstaltungen der diesjährigen braunen Messe in Altona als Festaufführung am 10. April im Kaiserhof, Altona, zur Uraufführung kommt. Das Werk wurde komponiert für zwei Solostimmen, Singchor, Sprechchor und Orchester. Die Dichtung schrieb der an der Nordischen Kunsthochschule in Bremen wirkende Bildhauer Prof. Hans Groß.

Das kürzlich bei der Inthronisation des neuen Salzburger Erzbischofs uraufgeführte jüngste Werk des bekannten Domkapellmeisters Prof. Josef Meßner, betitelt »Saar-Tedeum« hat vor mehr als 8000 Hörern glänzende Aufnahme gefunden. Der Komponist hat nun die reichsdeutsche Erstaufführung dem Kirchenchor »Cäcilia« an der Jesuitenkirche in *Heidelberg* übertragen.

Das Gewandhausorchester Leipzig führte soeben erstmalig *Günter Raphaels* »Schottische Variationen« für Orchester mit größtem Erfolg auf. Anfang Februar brachte die Schles. Philharmonie sein Violinkonzert C-dur zur Aufführung.

Am 6. Februar fand in Chemnitz die Uraufführung der »Sinfonischen Motette« für a-cappella-Chor von *Hermann Ambrosius* durch den Lehrergesangverein unter *Erwin Seebohm* statt.

TAGESCHRONIK

Prof. Dr. *Felix Oberborbeck* (Weimar) wurde zum Festdirigenten beim Thüringischen Bach-Fest in Eisenach, das im Mai stattfindet, ausersehen.

Das heurige *Schweizerische Tonkünstlerfest* findet am 6. und 7. April in Winterthur statt. Eingeleitet wird es am 5. April durch eine Opernaufführung im Züricher Stadttheater. Auf dem Konzertprogramm stehen Werke lebender Schweizer Komponisten.

Felix Draesekes Mysterium »*Christus*« wird zur Feier des 100. Geburtstages des Komponisten Anfang März im Haag in deutscher Sprache aufgeführt und gleichzeitig durch den niederländischen Sender Hilversum übertragen werden.

Aus Anlaß des 100. Geburtstages des Komponisten und Musikschriftstellers *Felix Draeseke* (geb. 7. Oktober 1835 in Coburg) veranstaltete die Stadt Dresden, an deren Konservatorium der Jubilar viele Jahre hindurch als Lehrer tätig war, ein Musikfest. Es wurde u. a. das Christus-Oratorium von Draeseke unter der Stabführung von *Otto Mauersberger* in der Kreuzkirche zur Aufführung gebracht.

Das *Stadttheater Straßburg* brachte *Händels* Oper »Julius Caesar« zur ersten Aufführung in französischer Sprache und auf einer französischen Bühne. Der Aufführung war die von Dr. *Oskar Hagen* besorgte Neufassung des Haymschen Textes zugrunde gelegt, die von Louise Mancini übersetzt wurde.

Der bekannte deutsche Chopin-Spieler *Johannes Strauß* wird anläßlich der Chopin-Feiern eine Reihe von Konzerten in den Kulturzentren Deutschlands und auf einer Tournee in Polen spielen.

George Dunning Gribble hat ein Wagner-Stück geschaffen, das von *Theo Shall* ins Deutsche übertragen wurde. Das Werk führt den Titel »Van der Dekken«; diesen Namen trägt der Kapitän des Geisterschiffes im »Fliegenden Holländer« Die Schauspielhandlung? Wagner flieht mit einem falschen Paß nach Bordeaux. Wir werden das englische Wagner-Stück bald auf einer deutschen Bühne zu sehen bekommen.

Im Auftrag der Kgl. Italienischen Akademie arbeitet der Historiker *Alessandro Luzio* an einer mehrbändigen Veröffentlichung über Verdi, für die ihm reiches, bisher unbekanntes Material zur Verfügung steht.

Im Museum der *Pariser Oper* befindet sich die Handschrift eines Singspiels »Don Sancho« von dem damals vierzehnjährigen *Franz Liszt*, das als der einzige Opernversuch des Komponisten gilt. Jetzt werden in einer französischen Musikzeitschrift Äußerungen Liszts zusammengestellt, aus denen hervorgeht, daß er sich während eines großen Teils seines Lebens mit Opernplänen befaßt hat. So erwähnt er eine Oper »Der Korsar«, einen »Manfred«, einen »Sardanapal«, einen »König Richard in Palästina« nach Walter Scott und einen »Spartakus« auf Grund eines deutschen Librettos. Der letzte Stoff, der ihn beschäftigte, dürfte »Wieland der Schmied« gewesen sein, wozu Richard Wagner die Anregung gegeben hatte.

Am 26. und 27. Januar 1935 versammelten sich in den Räumen der Reichsmusik-

kammer Berlin die Leiter der Chorgaue des Reichsverbandes der gemischten Chöre und namhafte Vertreter des deutschen Chorlebens zu einer Arbeitstagung, auf der die Richtlinien über den Neuaufbau der deutschen Chorkultur bekanntgegeben wurden. Prof. Dr. *Fritz Stein*, der Leiter des Amtes für Chorwesen und Volksmusik, nannte als Ziel die Durchsetzung eines einheitlichen Chorwillens auf dem Grund einer neuen deutschen Gemeinschaftsmusik und die Förderung der auf den gemischten Chören fußenden großen deutschen Chorkultur durch Staat, Städte und Reichsmusikkammer. Der Leiter des Reichsverbandes der gemischten Chöre, Dr. *Limbach*, gab bei dieser Gelegenheit die Schaffung eines neuen Liederbuches für gemischten Chor, »Der Volkschor«, bekannt. Direktor *Jochum* von der Singschule Augsburg unterstrich in einem Referat die Bedeutung der Singschule für die Stimmkultur eines ganzen Volkes. So ergab die Tagung durch viele anschauliche Berichte ein Bild von deutscher Chorkultur: von der Singschule bis hin zum Oratorienverein.

Der *Dresdner Kreuzchor*, neben dem Leipziger Thomanerchor und den Regensburger Domspatzen der bedeutendste deutsche Knabenchor, geht im April auf eine Konzertfahrt durch die verschiedensten amerikanischen Städte. Der Chor, der unter Leitung des Kreuzkantors *Rudolf Mauersberger* steht, soll auch im Weißen Haus in Washington von dem Präsidenten Roosevelt empfangen werden.

Gisela Binz hatte im Festkonzert bei der Chopin-Feier in Dresden mit dem e-moll-Konzert einen hervorragenden Erfolg; die Darbietung wurde auch auf den Reichssender Leipzig übertragen.

Schüler *Heinz Schüngelers* (Hagen) werden im Bach-Jahr beide Teile des Wohltemperierten Klaviers zur Darstellung bringen. Ein in Köln stattgehabter Bach-Abend mit Präludien und Fugen, Suiten und der h-moll-Partita fand in der stilistisch reinen und musikalisch lebendigen Wiedergabe den einhelligen Beifall der gesamten Kölner Presse.

In der Zeit vom 25. Mai bis 2. Juni 1935 wird

in *Freiburg* das *Fünfte Internationale Bruckner-Fest* stattfinden, veranstaltet von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien und der Stadt Freiburg.

Orgelwerke von Paul Krause (eine Sonate, Choralstudien und eine Suite) wurden kürzlich im Reichssender Königsberg im »Deutschen Haus« zu Brünn, in der Reinoldskirche zu Dortmund, in der Dresdner Kreuzkirche, in der Matthäuskirche Frankfurt a. M. und auf der Heldenorgel zu Kufstein aufgeführt.

Von der *Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle* ist der Studierende *Heinz Pupke* (Klasse Kammervirtuos *Hermann Götze)* nach erfolgreichem Probespiel als 1. Fagottist an das Stadttheater Stettin verpflichtet worden.

Mit dem Sitz in *Amsterdam* konstituierte sich als Landesgruppe der Internationalen Bruckner-Gesellschaft die *Nederlandsche Bruckner-Vereinigung*, die ihre Werbearbeit für die Musik Bruckners über ganz Holland und seine Kolonien ausdehnen will; die neue Gesellschaft übernahm auch die Durchführung des nächsten internationalen Bruckner-Festes.

Prof. Günther Ramin, der Leipziger Thomasorganist, wurde von der Philharmonischen Gesellschaft in Brüssel eingeladen, im Palais de Beaux Arts einen Orgelabend zu veranstalten.

In der alten norwegischen Königsstadt *Trondheim* findet vom 17. bis 22. März ein *Bach-Fest* statt; die Johannes-Passion, Kantaten, Motteten usw. gelangen durch den Gemischten Chor der Stadt und den Gutte-Chor (Knabenchor der Domkirche) zur Aufführung unter Musikdirektor *Erik Saltnessand.* Als einziger ausländischer Künstler ist der deutsche Orgelmeister *Georg Kemff*, Universitätsmusikdirektor in Erlangen, engagiert, welcher mit diesem Orgelabend auf der neuen Domorgel (Steinmeyer, Öttingen) sein zehntes Konzert bei den Trondheimern hält (Kompositionen von Sveelinck, Buxtehude, Böhm, Bach). Kempff spielt auch das zweimanualige Neupert-Cembalo und hält in schwedischer Sprache den Festvortrag über »Bachs Kunst und unsere Zeit«.

Das Münchner Berber-Quartett ist von einer Konzertreise, die eine ganze Reihe größerer Städte des Rheinlands und der Pfalz berührte, zurückgekehrt. Das Quartett hatte überall die größten Erfolge. An Stelle des nach Berlin berufenen Dr. *Karl Weymar* ist Professor *Philipp Haaß* als Bratscher in das Berber-Quartett eingetreten.

Der Lehrergesangverein Nürnberg bringt unter der Leitung von Kapellmeister *Karl Demmer* im März folgende Werke zur Aufführung: Jos. Haas, Das Lebendbuch Gottes; Gottfr. Müller, Heldenrequiem.

Der *Musikwissenschaftler der Universität Greifswald*, Prof. Dr. *Hans Engel*, stellt seit Jahren, unterstützt vom Städtischen Orchester, im Rahmen von Morgenfeiern zeitgenössische Tondichtungen zur Diskussion. Die letzte Morgenfeier war dem Dänen Finn Höffding und den Norwegern Harald Saeverud und Fartein Valen gewidmet, Komponisten, die sehr starke Begabung erwiesen.

Die städtischen Orchester von Solingen und Remscheid sollen zu einem einheitlichen Musikkörper von etwa 40 festbesoldeten Musikern zusammengelegt werden und in Zukunft die Konzerte beider Städte und das Theater versorgen.

Der Kapellmeister des Wiesbadener Staatstheaters, *Karl Elmendorff*, hat in Neapel und Triest mit Werken Beethovens und Wagners einen außerordentlichen Erfolg erzielt. Er wurde zu weiteren Konzerten in Turin, Bologna und Triest eingeladen. U. a. wird er Beethovens 9. Sinfonie zur Aufführung bringen.

Der *Bayreuther Bund* wurde nunmehr der Reichsmusikkammer unterstellt und ist damit als selbständige kulturelle Organisation anerkannt. Der Bund wurde im Jahre 1925 unter der Schirmherrschaft Siegfried Wagners in Bayreuth gegründet und ist in zahlreichen Ortsgruppen und Einzelmitgliedern über das ganze Reich und Österreich verbreitet. Neben der Verbreitung des Bayreuther Gedankens und der Förderung der Festspiele bezweckt der Bund die Zusammenfassung aller Kreise des deutschen Volkes und namentlich der Jugend zur Pflege deutscher Art auf allen Gebieten des Lebens. Auch die Verbreitung deutschen Kulturgutes im Auslande gehört zu den Zielen des Bundes.

Anläßlich des 60. Geburtstages von *Richard Wetz* fand für den am 16. Januar verstorbenen Lehrer der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar die Enthüllung einer Gedenktafel im Festsaal der Hochschule statt. Im Gedächtniskonzert kamen Werke von Richard Wetz zu Gehör.

Die Stadt Detmold veranstaltet in diesem Jahr eine *Richard-Wagner-Festwoche*, die als reichswichtig anerkannt worden ist. Von Wagner kommen selten gespielte Jugendkompositionen, darunter die unveröffentlichte

A-dur-Klaviersonate und die Polonia-Ouvertüre für großes Orchester und von seinen Opern der »Holländer«, »Lohengrin«, »Tristan« und die »Meistersinger« zur Aufführung. Außerdem sehen die Programme Aufführungen von Werken Siegfried Wagners und Hans Pfitzners vor.

In Tiflis ist ein neues Sinfonieorchester gegründet worden, an dem in der Hauptsache die Radiozentrale Tiflis beteiligt ist. Das Orchester soll hauptsächlich Sinfoniekonzerte veranstalten, daneben wird es aber auch zu Opernaufführungen vor allem im Sender herangezogen werden. Leiter ist *F. Mikeladse.*

Prof. *Fritz Heitmann* wurde als Orgelsolist für das 2. ostpommersche Musikfest in Stolp sowie für die Bach-Händel-Feiertage der Stadt Rostock verpflichtet. Im Juni d. J. folgt er einer Einladung nach Brüssel, wo er auf der Weltausstellung klassische deutsche Orgelmusik zum Vortrag bringen wird.

RUNDFUNK

Walter Niemann, Leipzig, spielte im Reichssender seiner Vaterstadt *Hamburg* seinen Klavierzyklus »Hamburg« op. 107.

Suite in D-dur (sechs Stücke für Violine und Klavier) von *Karl Hasse* wurde im Januar durch die Reichssender München, Stuttgart und Breslau (Violine: Hanna Horn) übertragen.

Die Reichssender Leipzig und Köln brachten das *Klavierkonzert* von *Kurt von Wolfurt* zur Aufführung. Ihnen werden in den nächsten Wochen die Reichssender München und Königsberg folgen.

Der Reichssender Stuttgart brachte am 27. Januar die Schuloper »Die Reise um die Erde« von *Wetzig-Popelka* unter Mitwirkung der Jugendgruppe Eßlingen zur Sendung. Die Aufführung wurde auf den Reichssender Frankfurt übertragen.

Prof. *Walter Schulz*, Weimar spielte unlängst im Reichssender Leipzig zwei äußerst selten gehörte Cellokompositionen, die Cellosonate in d-moll von Wilhelm Berger und ein Adagio von Beethoven (nachgel. Originalwerk). Im März wird er die ihm gewidmete Suite von dem Berliner Komponisten Edmund Schröder zusammen mit Prof. Julius Dahlke im Reichssender Berlin aufführen.

Der Luxemburger Sender, dessen musikalischer Leiter *H. Pensis* sich in vorbildlicher Weise für die zeitgenössische Musik einsetzt,

hat in seinen Programmen u. a. Werke von *Egk, Pepping, Gerster, Fortner, Beck, de Falla, Heddenhausen* und *Werner-Joachim Dickow* vorgesehen bzw. bereits zur Sendung gebracht.

Von *C. A. Vogel* gelangte ein neues Klavierwerk — Variationen und Fuge in D-dur über ein eigenes Thema — im Reichssender Leipzig zur Uraufführung, gespielt von Else Vogel.

Nachdem der Deutsche Kurzwellensender schon im Dezember v. J. eine Suite für Streichorchester und Pauke (op. 18) von *Werner-Joachim Dickow* uraufgeführt hatte, wurde das Werk Mitte Februar aufs neue vom Funkorchester Breslau mit Übertragung auf den Deutschlandsender dargeboten. Der Luxemburger Sender, von dem wir oben berichteten, brachte Anfang Februar Dickows Bläsersuite (op. 23) zur Uraufführung und der Deutsche Kurzwellensender einige Tage zuvor die Sinfonie (op. 14) dieses Berliner Komponisten.

PERSONALIEN

Der Intendant des Rostocker Stadttheaters, *Ernst Immisch*, tritt mit Schluß der Spielzeit am 30. Juni 1935 aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung des Stadttheaters zurück.

Generalmusikdirektor *Klaus Nettstraeter*, der seit Beginn der Spielzeit 1933/34 dem Badischen Staatstheater Karlsruhe angehörte, hat seinen Vertrag gelöst und scheidet mit dem Ende der Spielzeit aus seiner Tätigkeit.

Zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor wurde ernannt der Privatdozent für Musikwissenschaft an der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität Dr. *Ernst Kirsch*, Breslau.

Josef Kugler vom Landestheater Braunschweig wurde als Kapellmeister und Chordirektor an die Staatsoper zu *München* verpflichtet.

Helmuth Schuhmacher vom Nationaltheater in Mannheim, der 1934 den ersten Preis bei dem Wettbewerb der Reichsmusikkammer Berlin erhielt, wurde als erster Konzertmeister an das Opernhaus Frankfurt/Main und an das Museumsorchester berufen.

Der sächsische Minister für Volksbildung hat dem Lehrer am Landeskonservatorium, Kammersänger *Hjalmar Arlberg*, die Dienstbezeichnung Professor verliehen.

Eugen Papst, der neue Generalmusikdirektor der Stadt Münster, ist zum Dirigenten des Kölner Männergesangvereins ernannt worden. Er wird dieses Amt neben seiner Münsterischen Verpflichtungen bekleiden.

Der Reichs- und preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat den Mitarbeiter der Reichssendeleitung, *Karl Graef*, Lehrer der Gesangs- und Sprachkunst an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, zum Professor ernannt.

Der Pianistin *Lydia Lenz*, Lehrerin für künstlerisches Klavierspiel an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin-Charlottenburg, wurde der Professortitel verliehen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLANDE

Die diessommerliche Spielzeit der *Londoner Covent-Garden-Oper* wird wieder eine Reihe von Wagner-Aufführungen in deutscher Sprache bringen. Es handelt sich um die Opern »Lohengrin«, »Rheingold«, »Walküre«, »Siegfried«, »Götterdämmerung« und »Tristan«. Die Hauptpartien werden von Lotte Lehmann, Frieda Leider, Elisabeth Rothberg, Rudolf Bockelmann, Hans Clemens, Eduard Habich, Herbert Janssen und Alexander Kipnis gesungen.

Mozarts »Don Giovanni« wurde mit großem Erfolg zum erstenmal in dieser Spielzeit in *New York* gegeben. *Maria Müller* sang die Donna Elvira. Maëstro *Panizza* dirigierte.

Der Pianist *Walter Gieseking* hatte mit zwei Konzerten in der Akademie Santa Cecilia und im Augusteum in *Rom* außerordentlichen Erfolg.

Das *»Praeludium für Orchester«* von *Ernst Pepping* wird in einem Konzert deutscher neuer Musik im Augusteum in *Rom* unter Eduard von Borck zur Aufführung gelangen.

TODESNACHRICHTEN

Der bekannte russische Komponist *Michael Michaelowitsch Ippolitow-Iwanow* ist in Moskau an Herzschwäche gestorben. Da er als einer der prominentesten bolschewistischen Komponisten galt, wurde sein Leichnam im Gebäude des Moskauer Konservatoriums öffentlich aufgebahrt. Ippolitow-Iwanow, der ein Alter von 73 Jahren erreicht hat, war seit 1893 Professor am Moskauer Konservatorium. Schon im zaristischen Rußland genoß er hohes Ansehen als Schöpfer von Kompositionen, die die Volksmusik kleinerer Völkerschaften des russischen Reiches wirksam verwendeten. Nach der bolschewistischen Revolution fand er auch die Anerkennung der neuen Machthaber durch seine Vertonungen revolutionärer Themen.

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

Im Februarheft haben sich leider bei dem Aufsatz: »Zur Frage: Opernübersetzung« einige störende Druckfehler eingeschlichen, die wir zu berichtigen bitten. Es muß heißen:
Seite 356 Zeile 33: ungelenk statt ungelenkt
„ 356: erstes Notenbeispiel: vecchio statt recchio
„ 357: zweites Notenbeispiel: Lasciarci statt has ciarci

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23
Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Druck: Frankenstein & Wagner, Graphischer Betrieb G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany



Johann Gottlieb Naumann



Johann Rudolph Zumsteeg



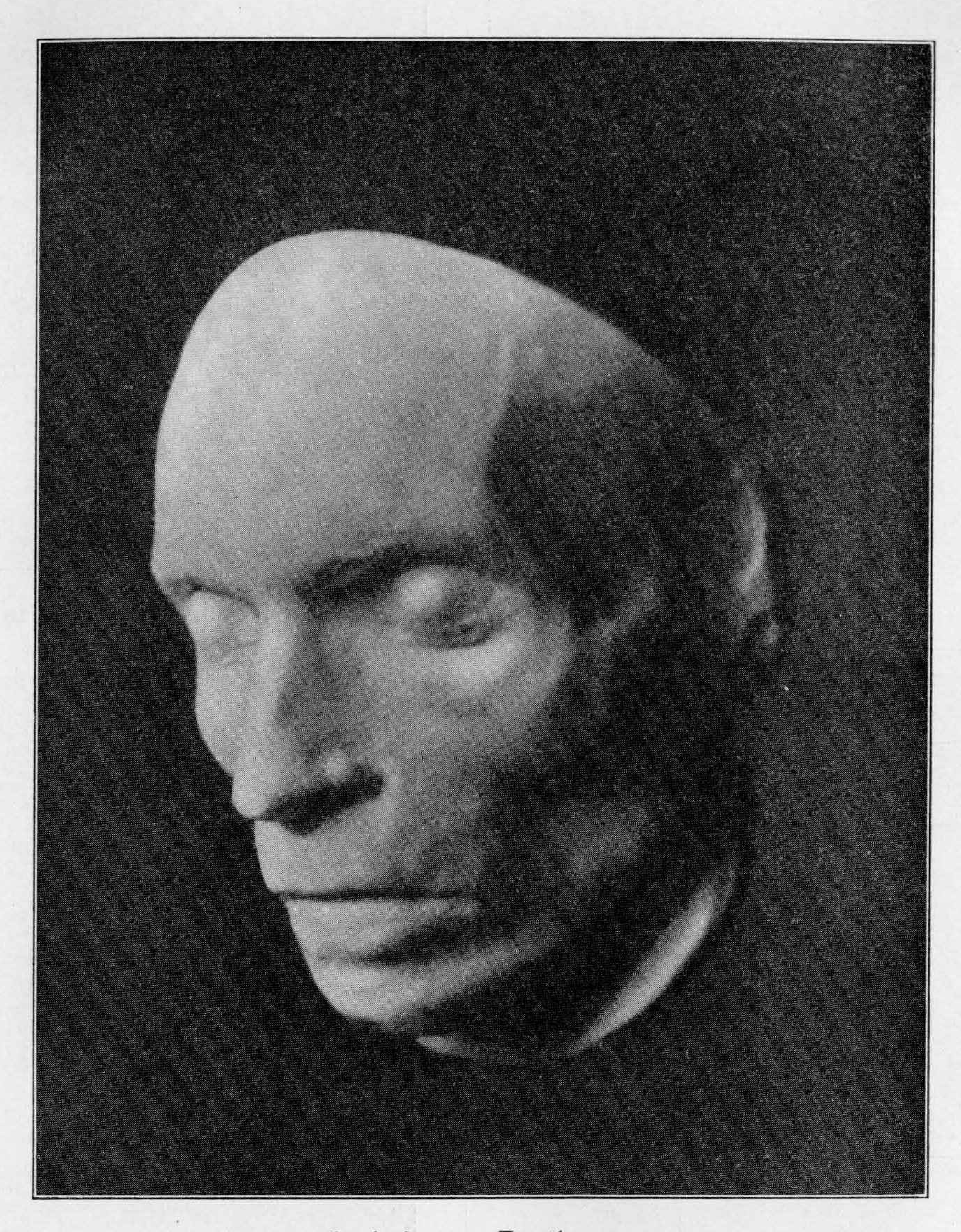
Franz Schubert



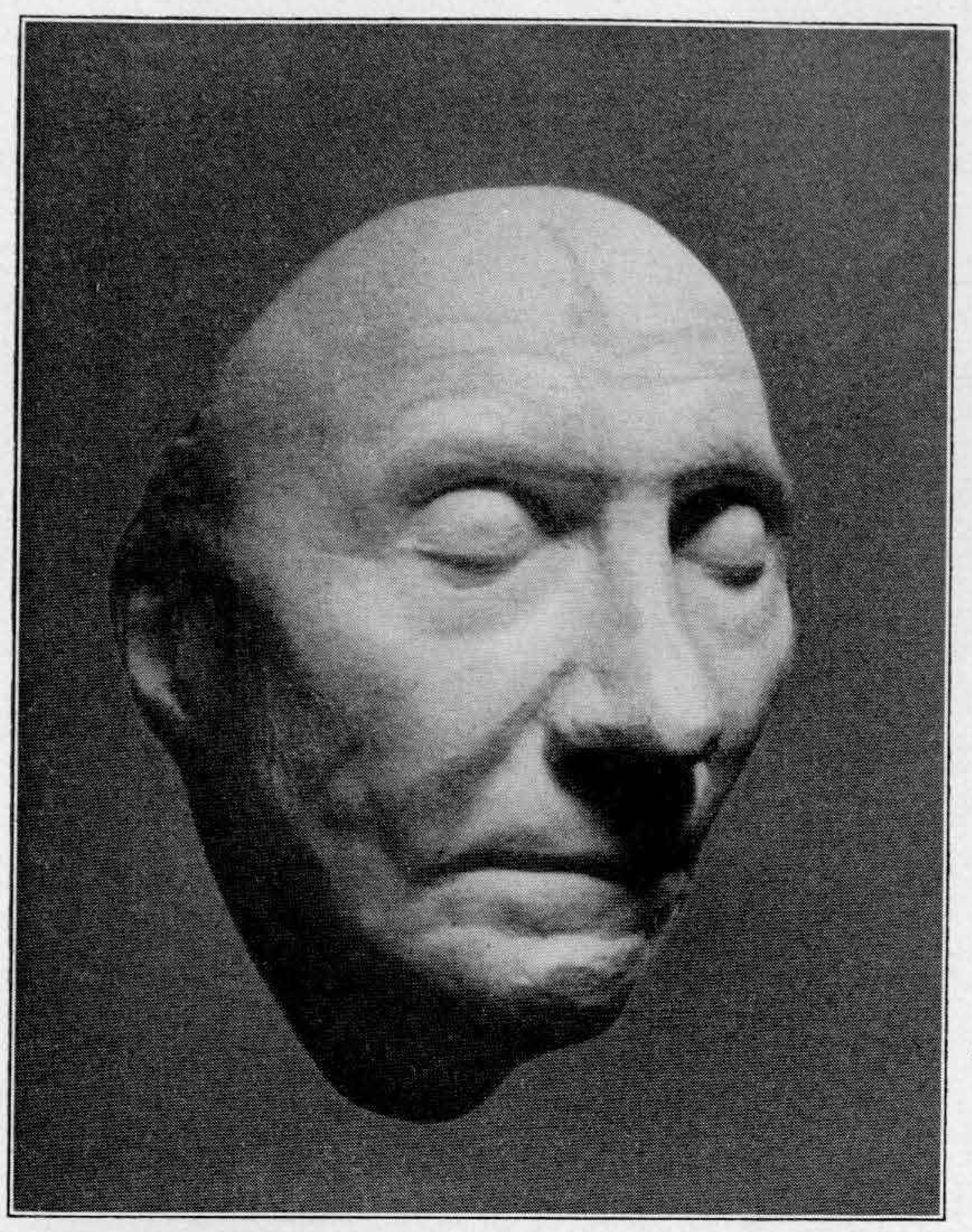
Ludwig van Beethoven

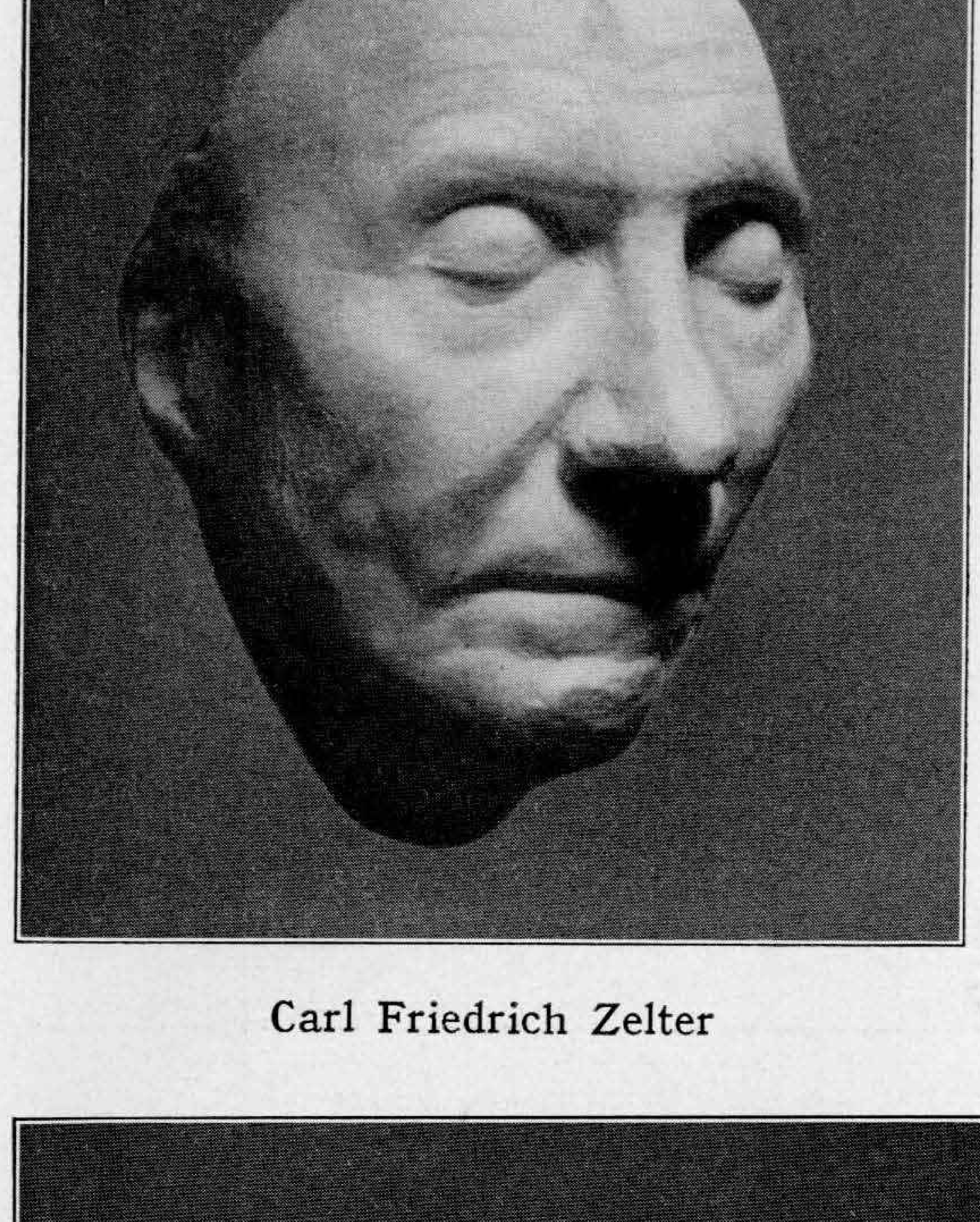


Hugo Wolf

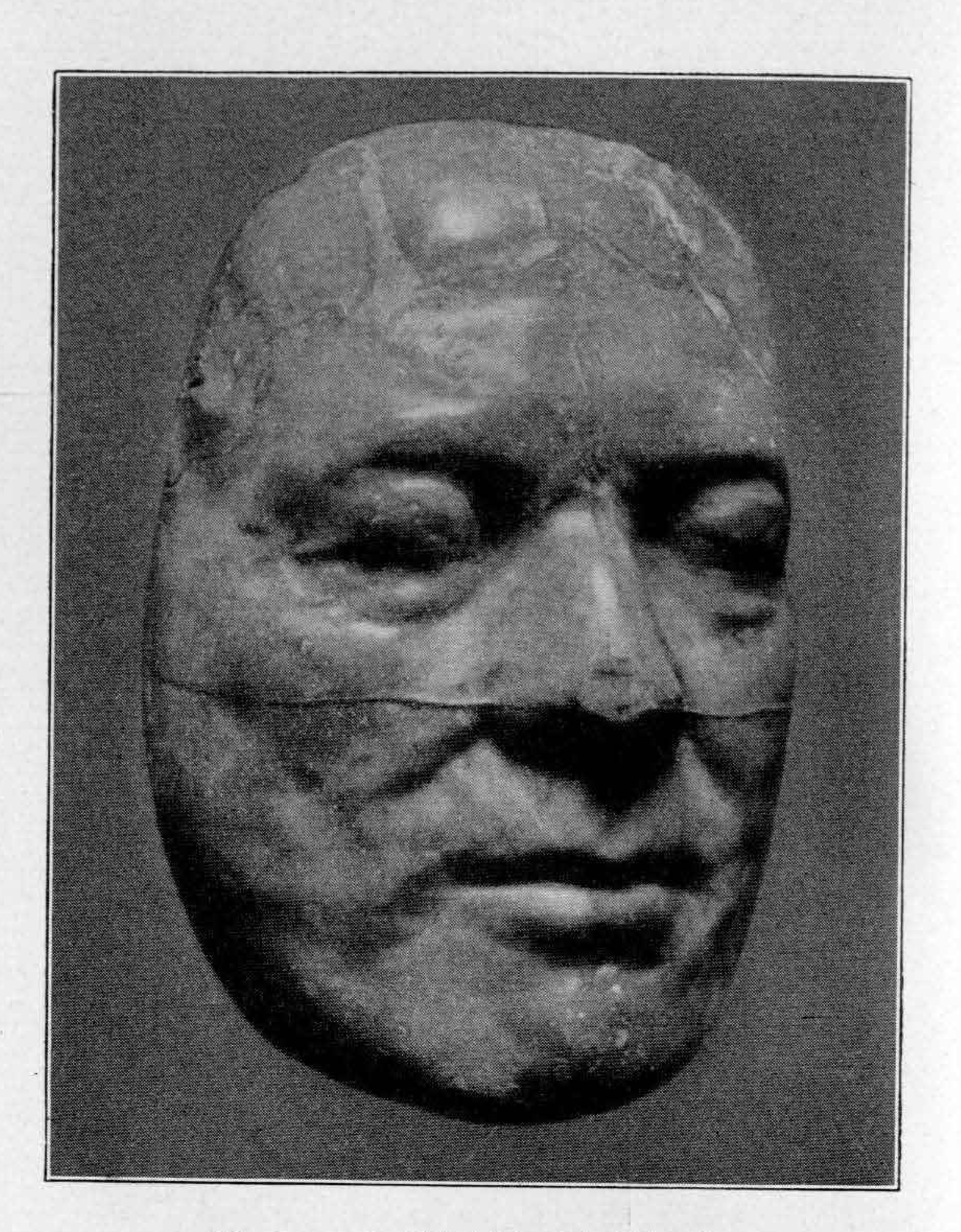


Ludwig van Beethoven

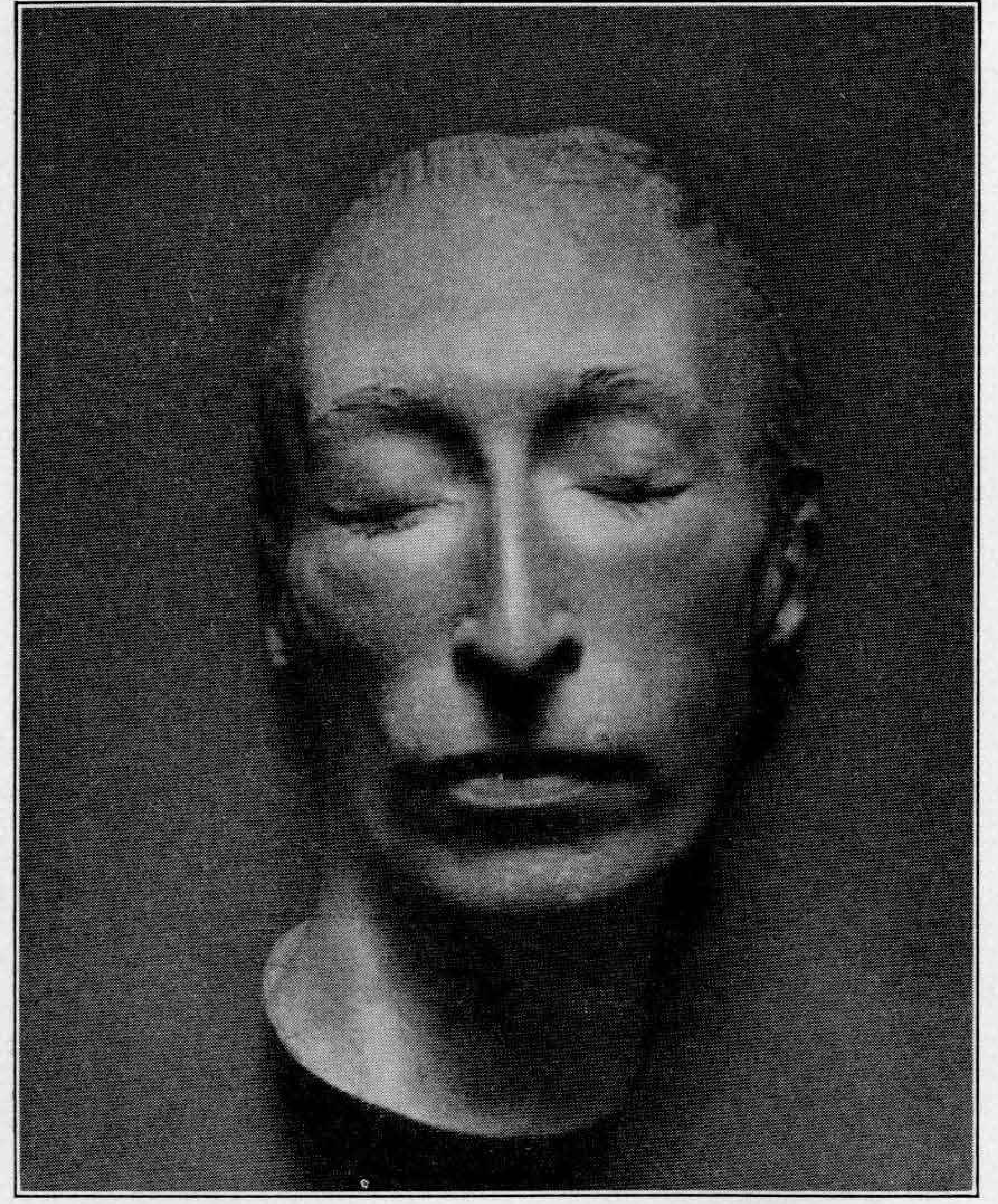




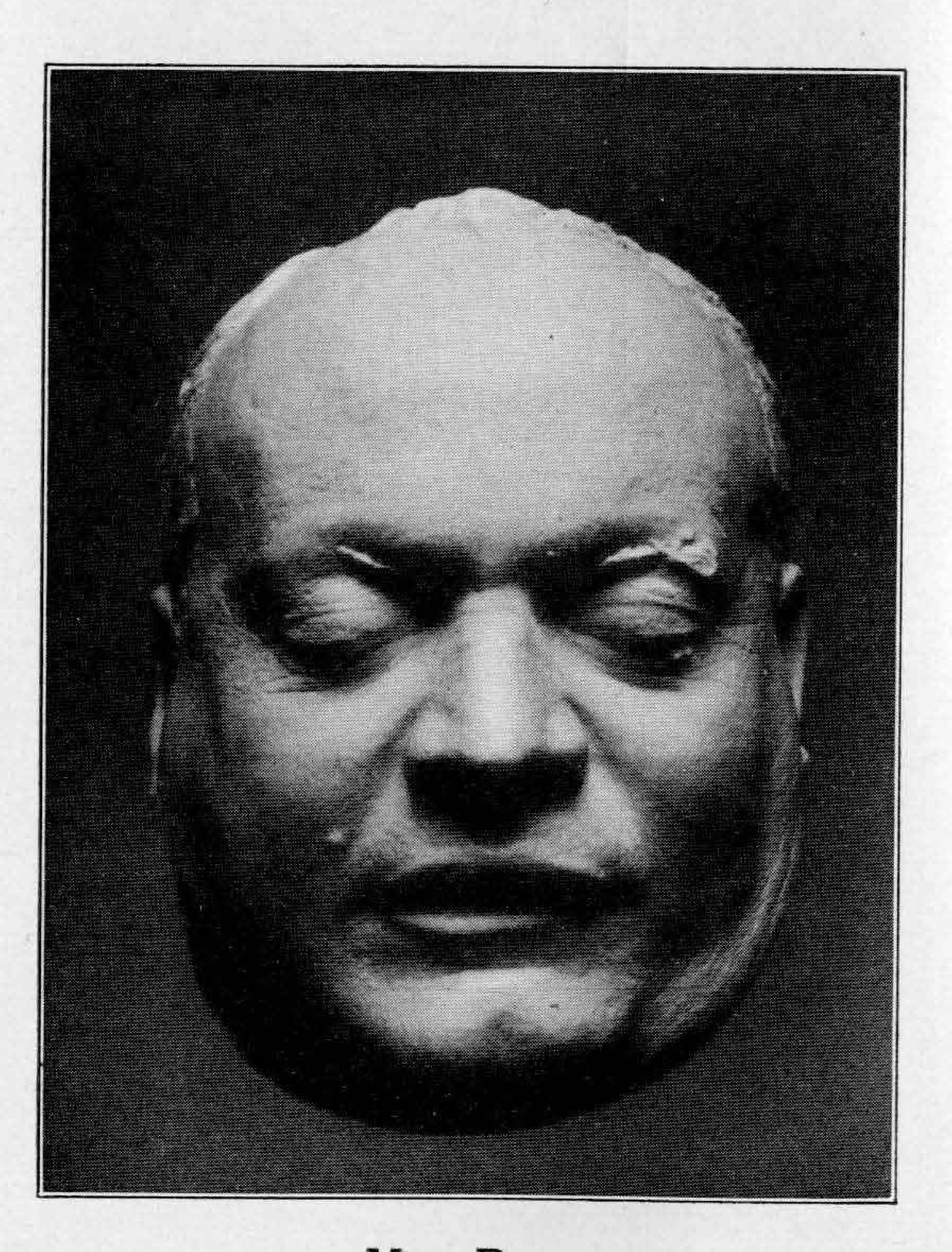
Carl Friedrich Zelter



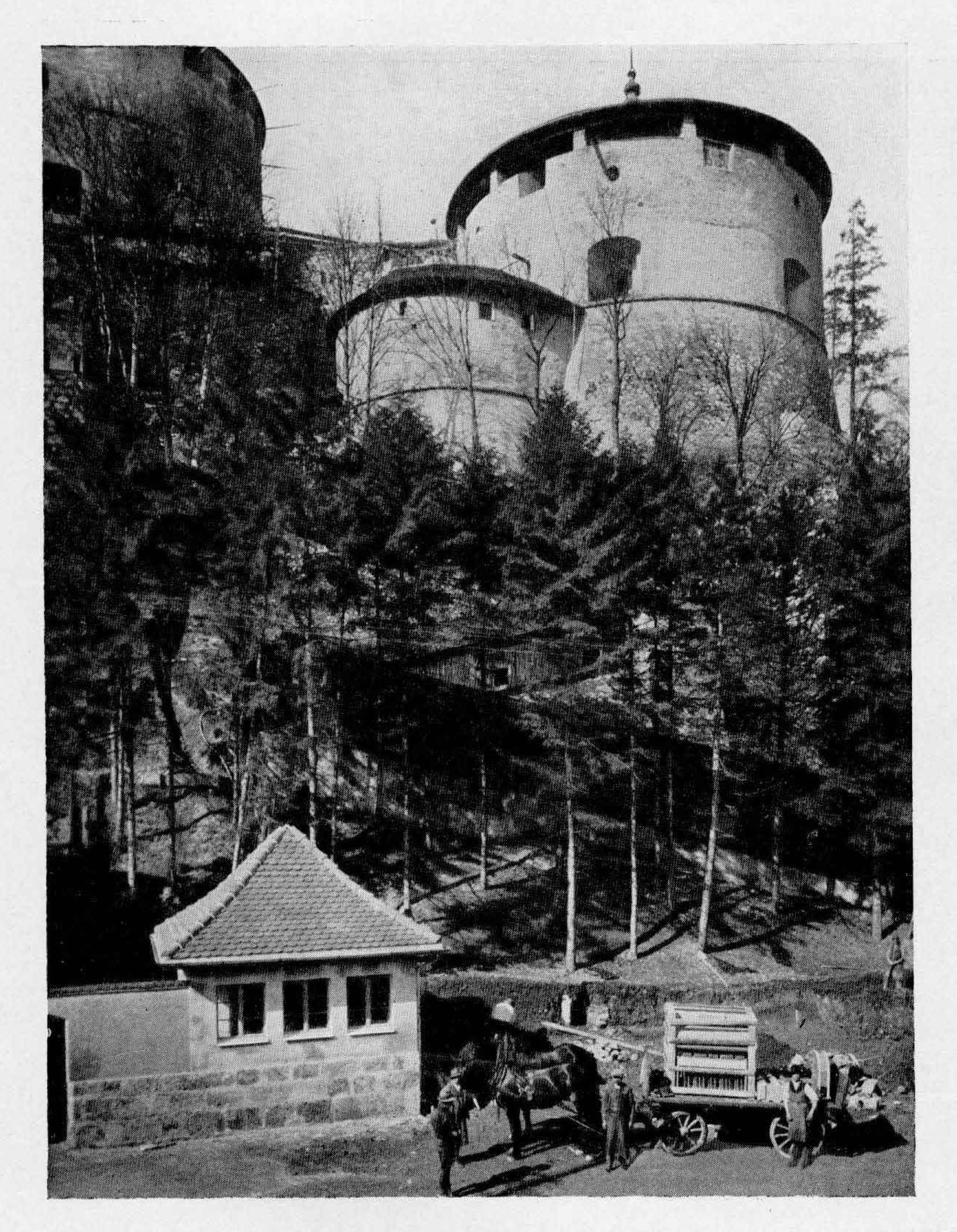
Christoph Willibald Gluck

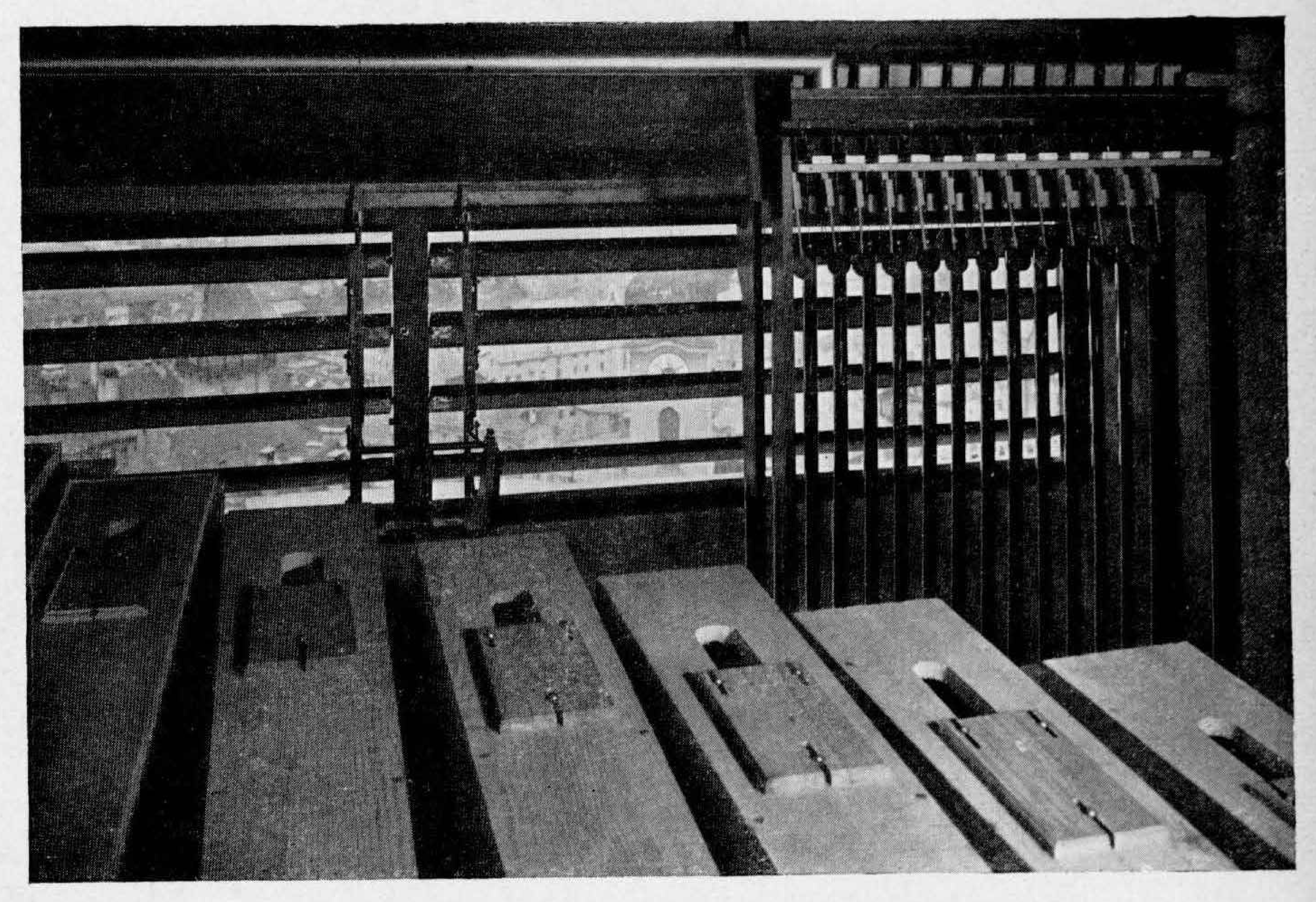


Carl Maria von Weber



Max Reger





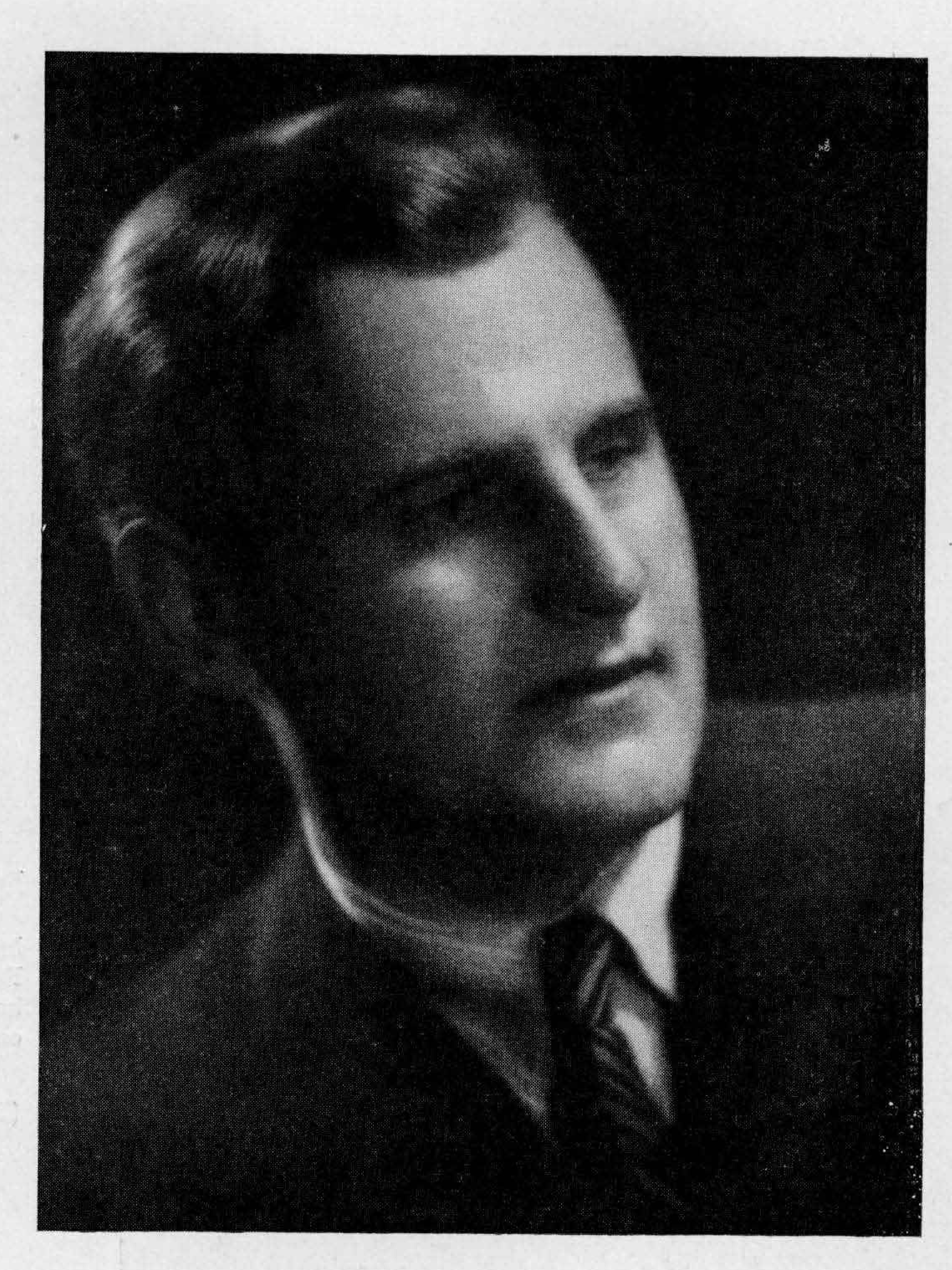
Die Heldenorgel im Bürgerturm der Feste Geroldseck-Kufstein (Tirol)

In dem Turm (Bild links) ist die Orgel eingebaut; in dem kleinen Häuschen am Fuß der Burg steht der Spieltisch. Ein auf der Abbildung nicht sichtbares Bleikabel läuft im Freien vom Spieltischhäuschen zur Orgel. — Das Bild oben zeigt eine Innenansicht der Orgel; durch die geöffneten Jalousien kann man nach Kufstein hinunter sehen.

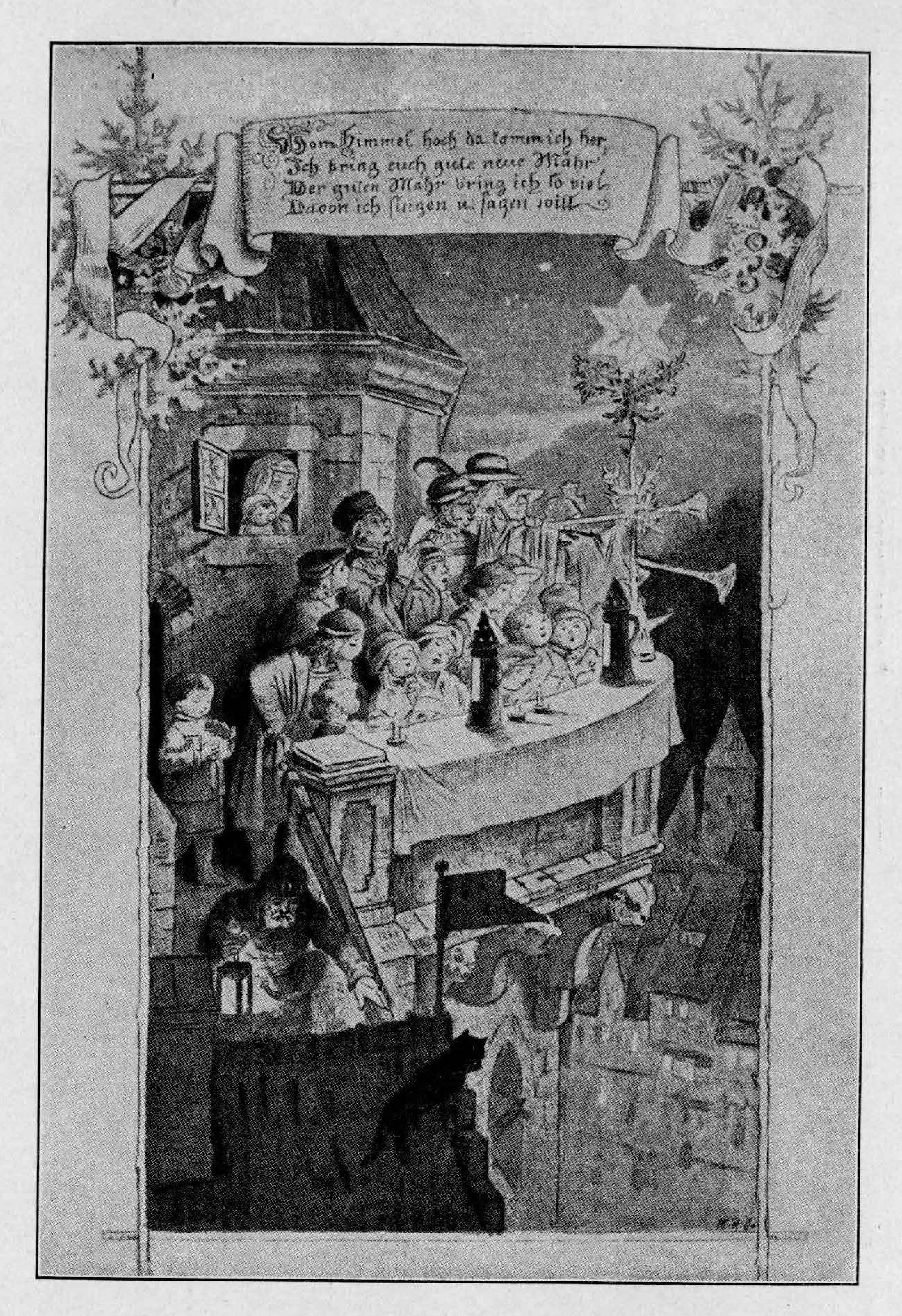
(Die Wiedergabe der Bilder erfolgt mit Erlaubnis der Orgelbauanstalt E. F. Walcker & Cie., Ludwigsburg.)



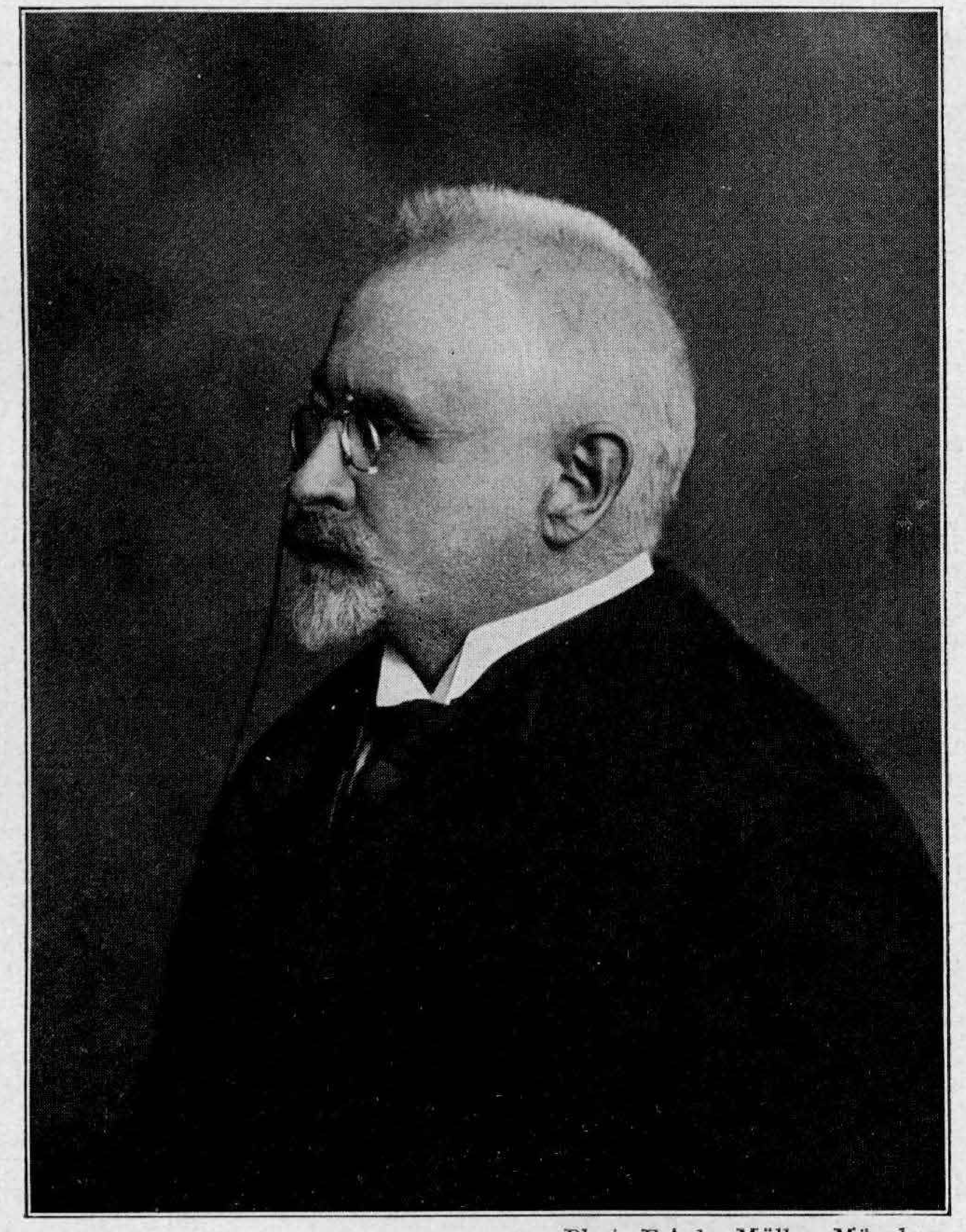
Rudolf Krasselt



Carl Hauß



LUDWIG RICHTER
Ehre sei Gott in der Höhe
1855



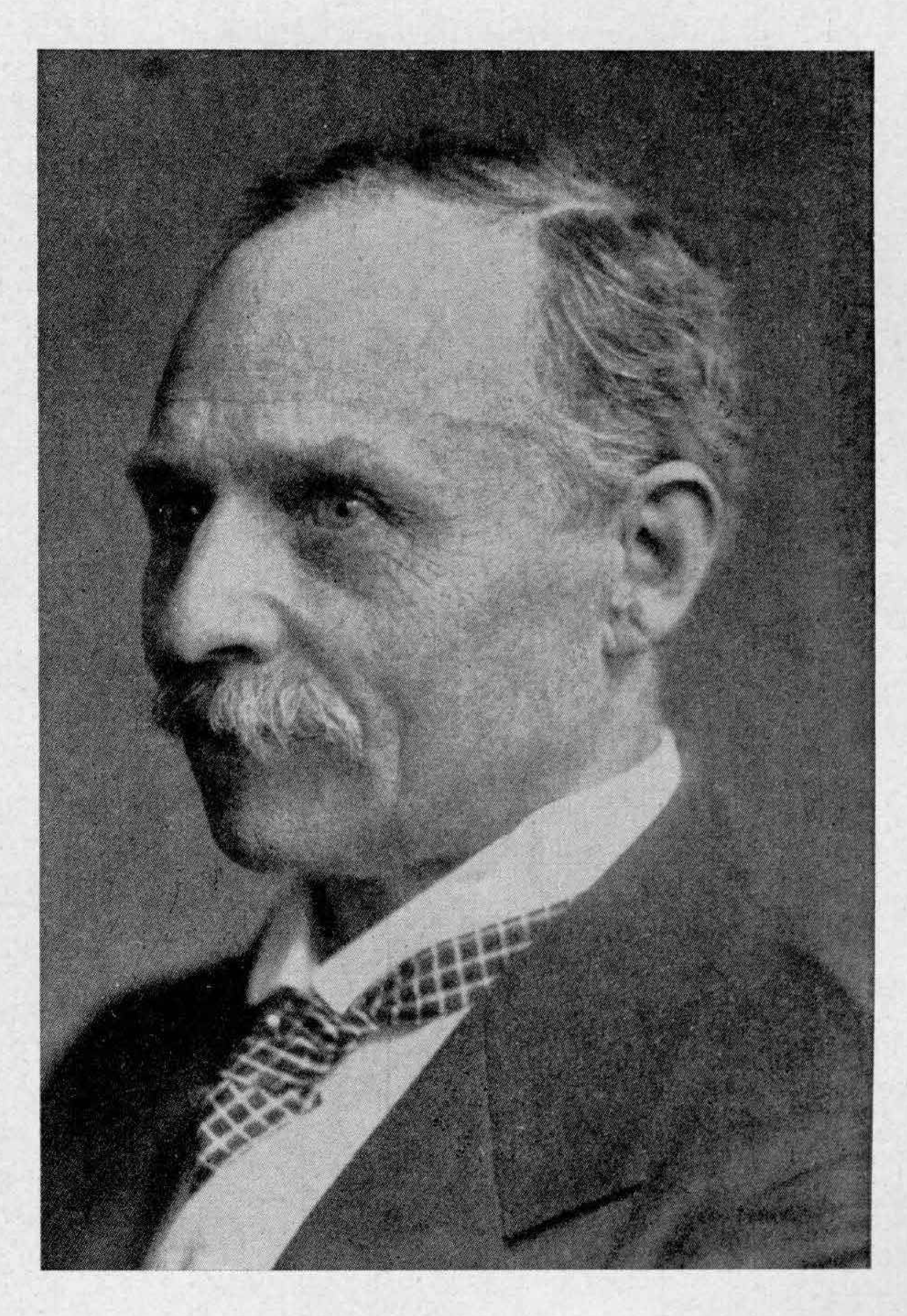
Phot. Friedr. Müller, München

ADOLF SANDBERGER



RUDI STEPHAN


FRANZ LUDWIG HÖRTH †


PHILIPP WOLFRUM

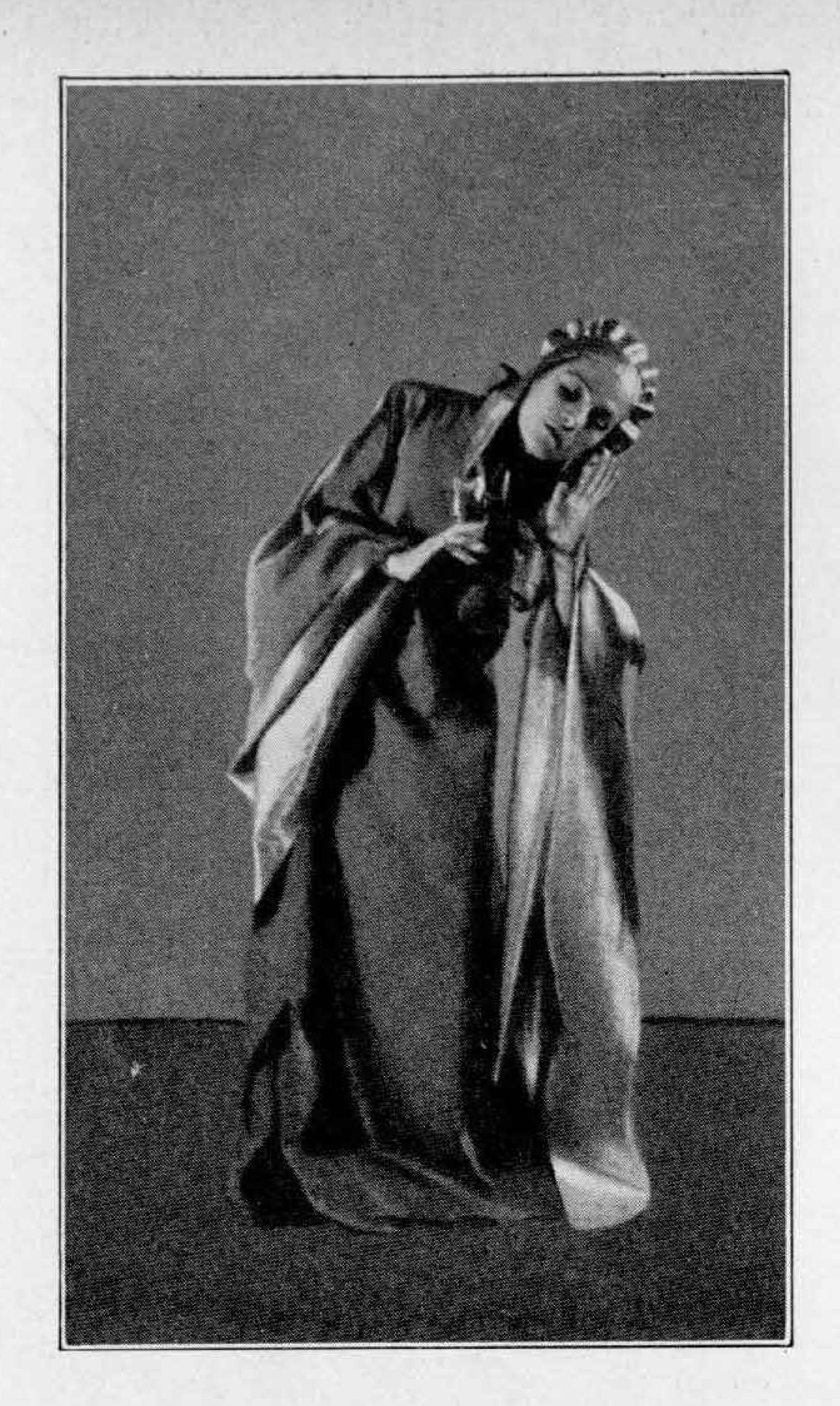


EINLEITUNG ZU DER OPER „DER GÜNSTLING“
von Rudolf Wagner-Régeny



Phot. Rudolph, Berlin

HEIDE WOOG



MARION HERRMANN

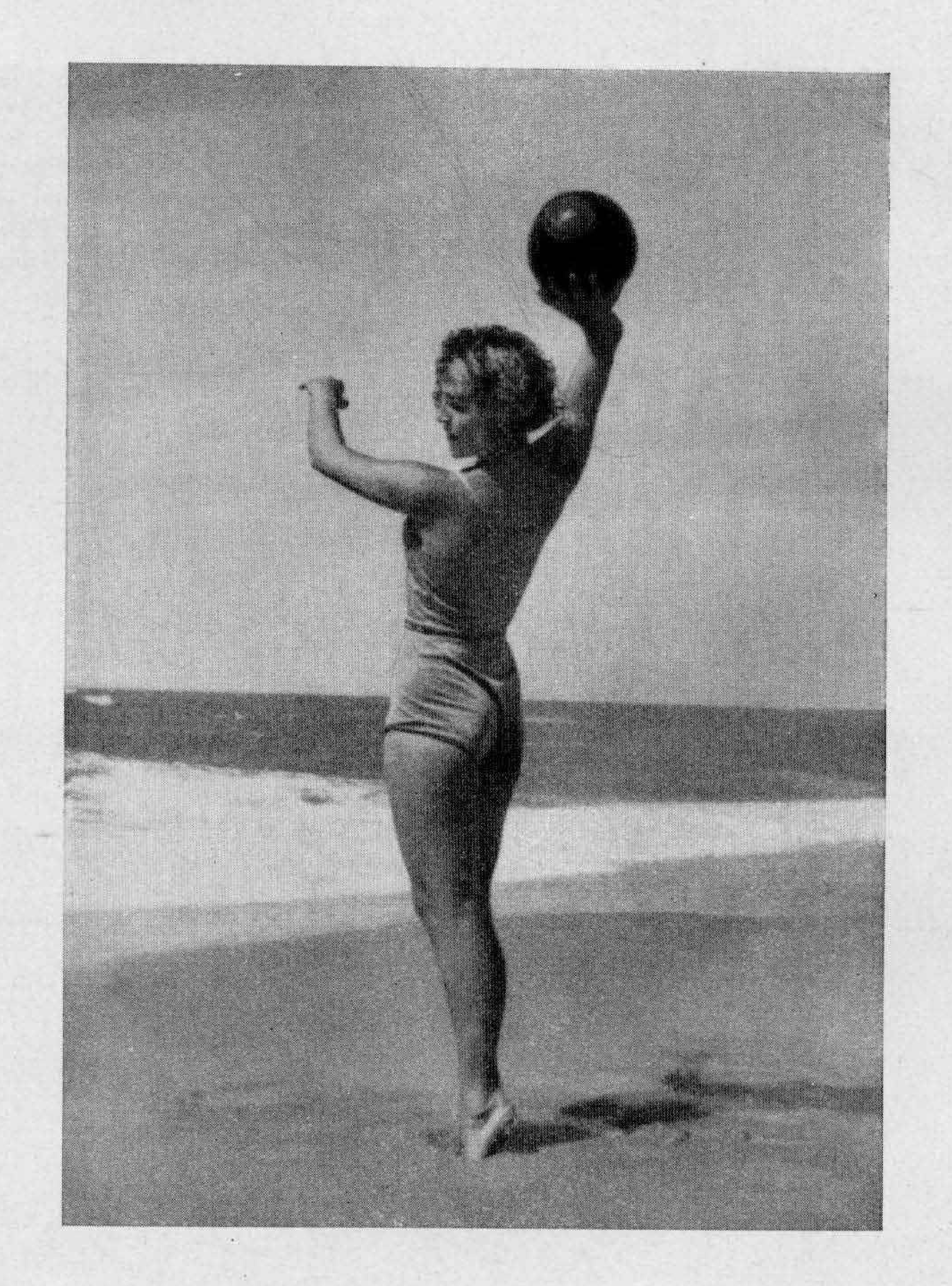


Phot. Ch. Rudolph, Dresden

BEWEGUNGSSTUDIE

Wigman-Schule, Dresden





MEDAU-SCHULE

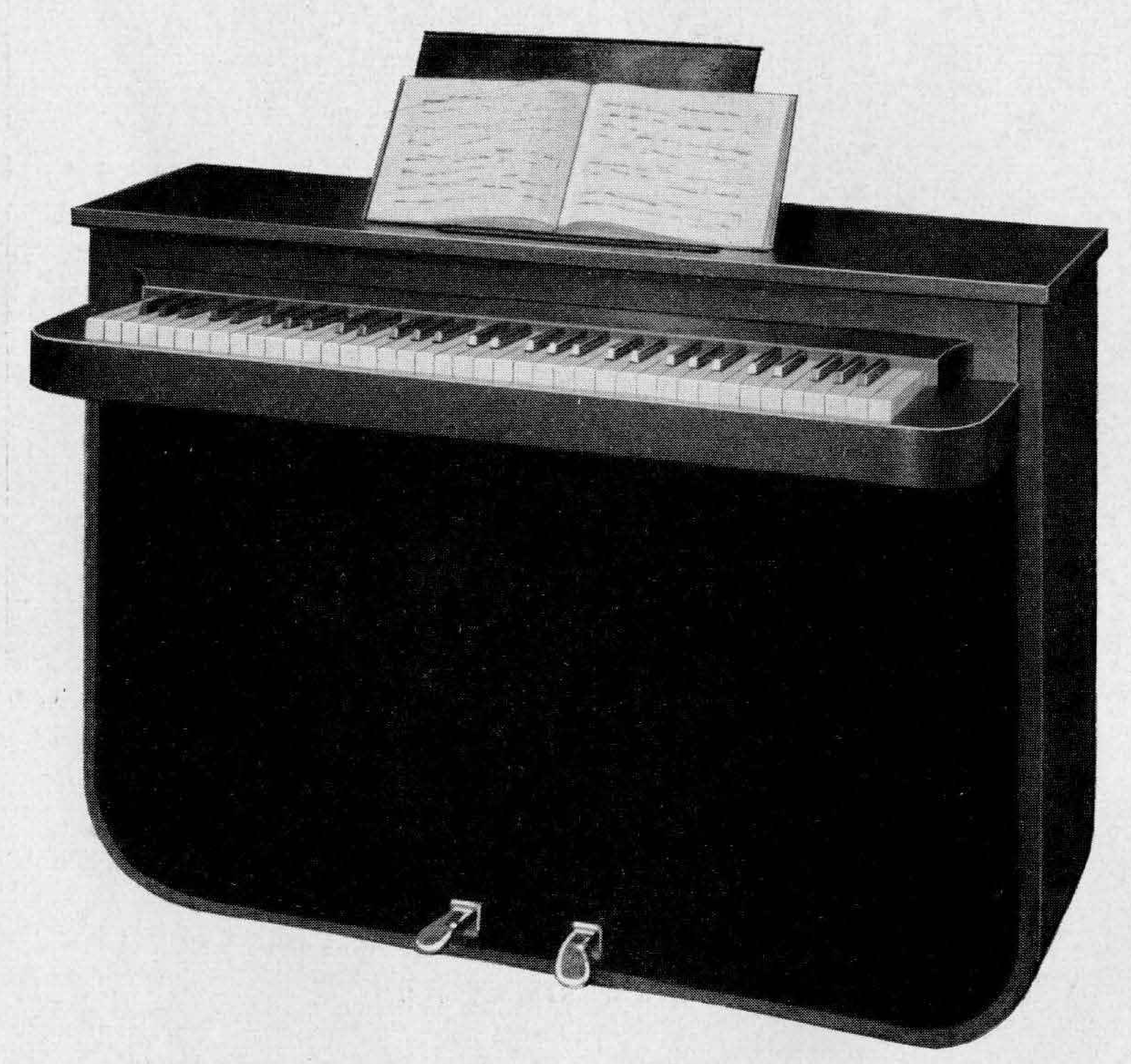


Phot. S. Enkelmann, Berlin

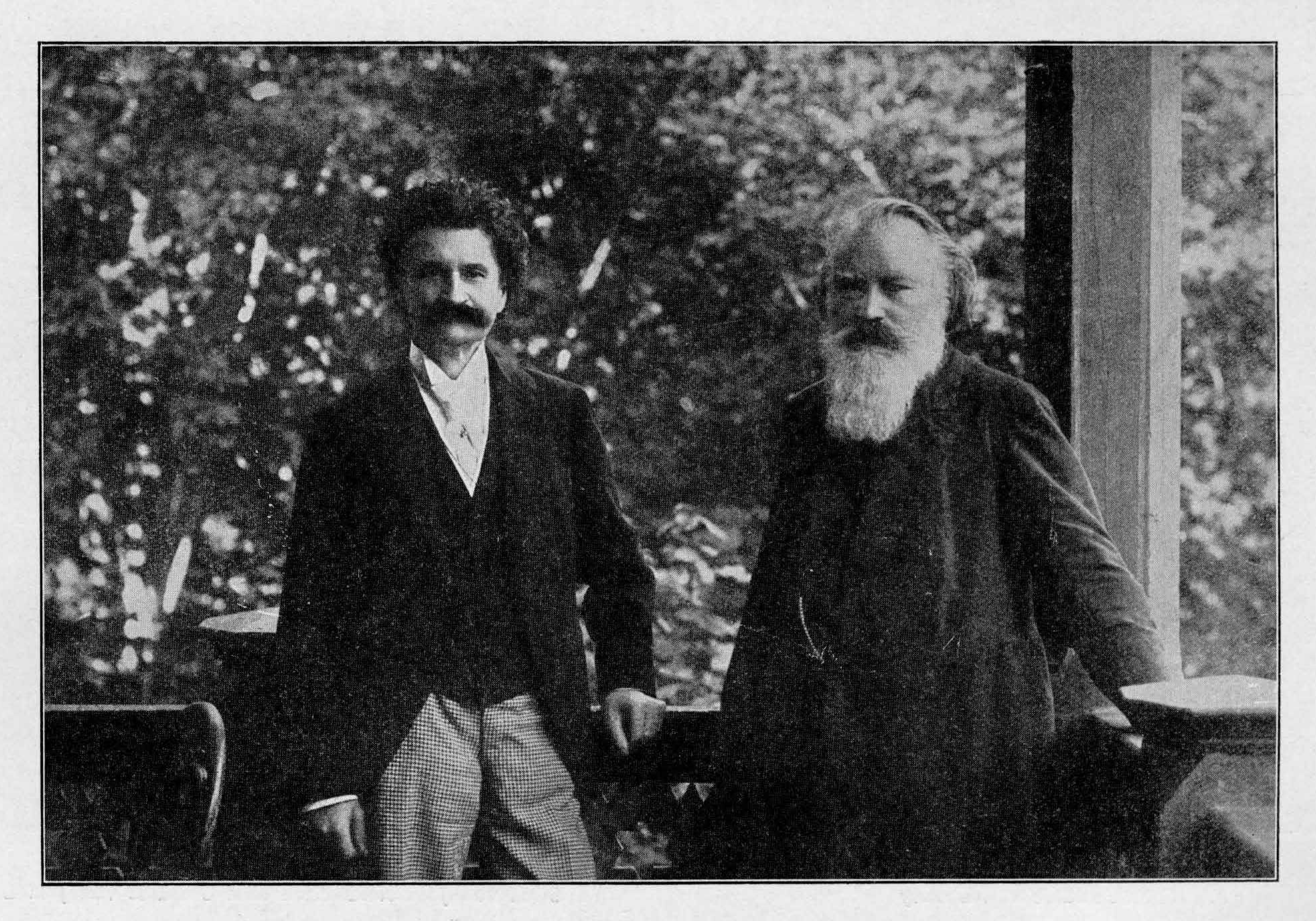
PALUCCA



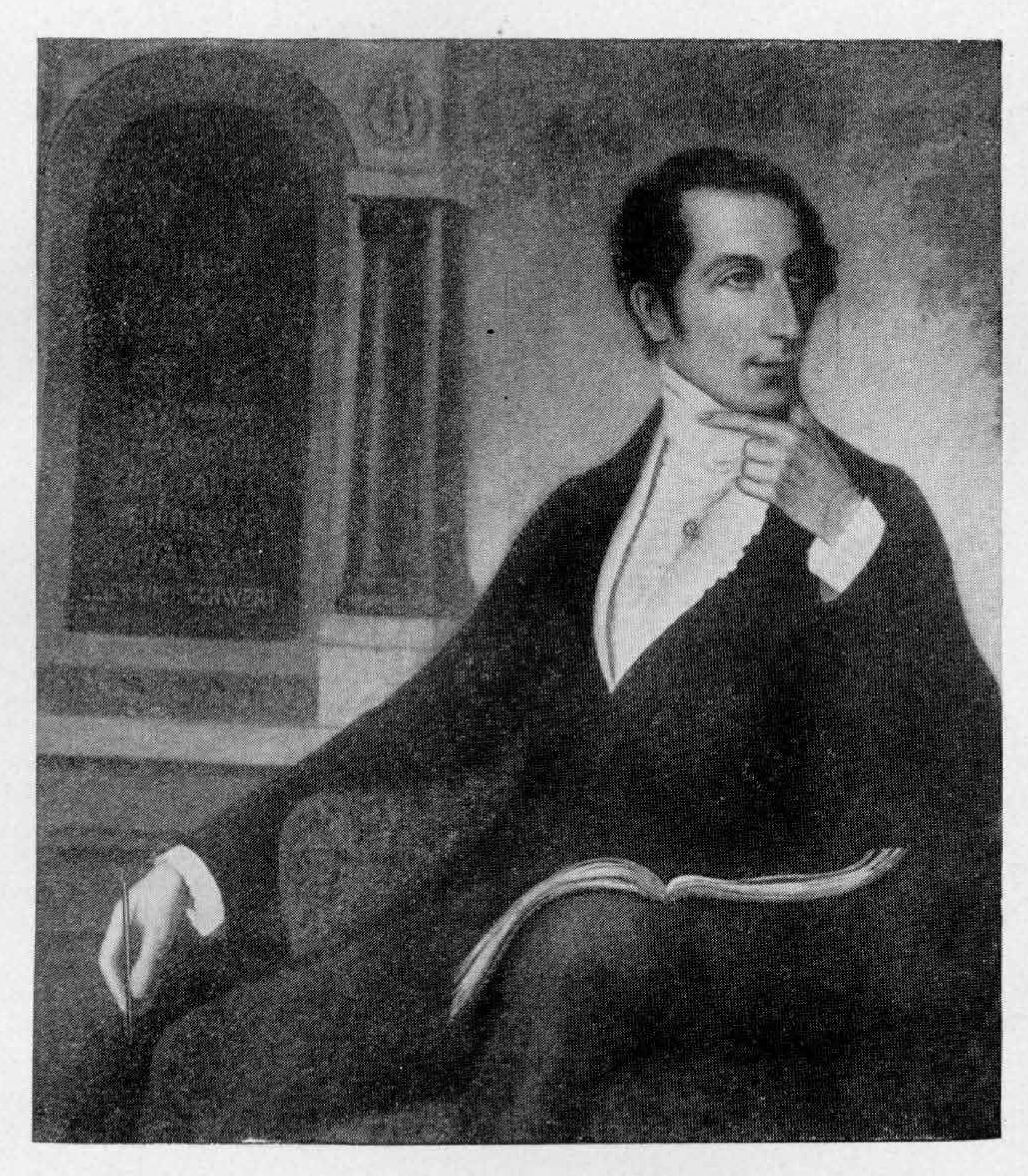
GERTRUDE ENGELHART



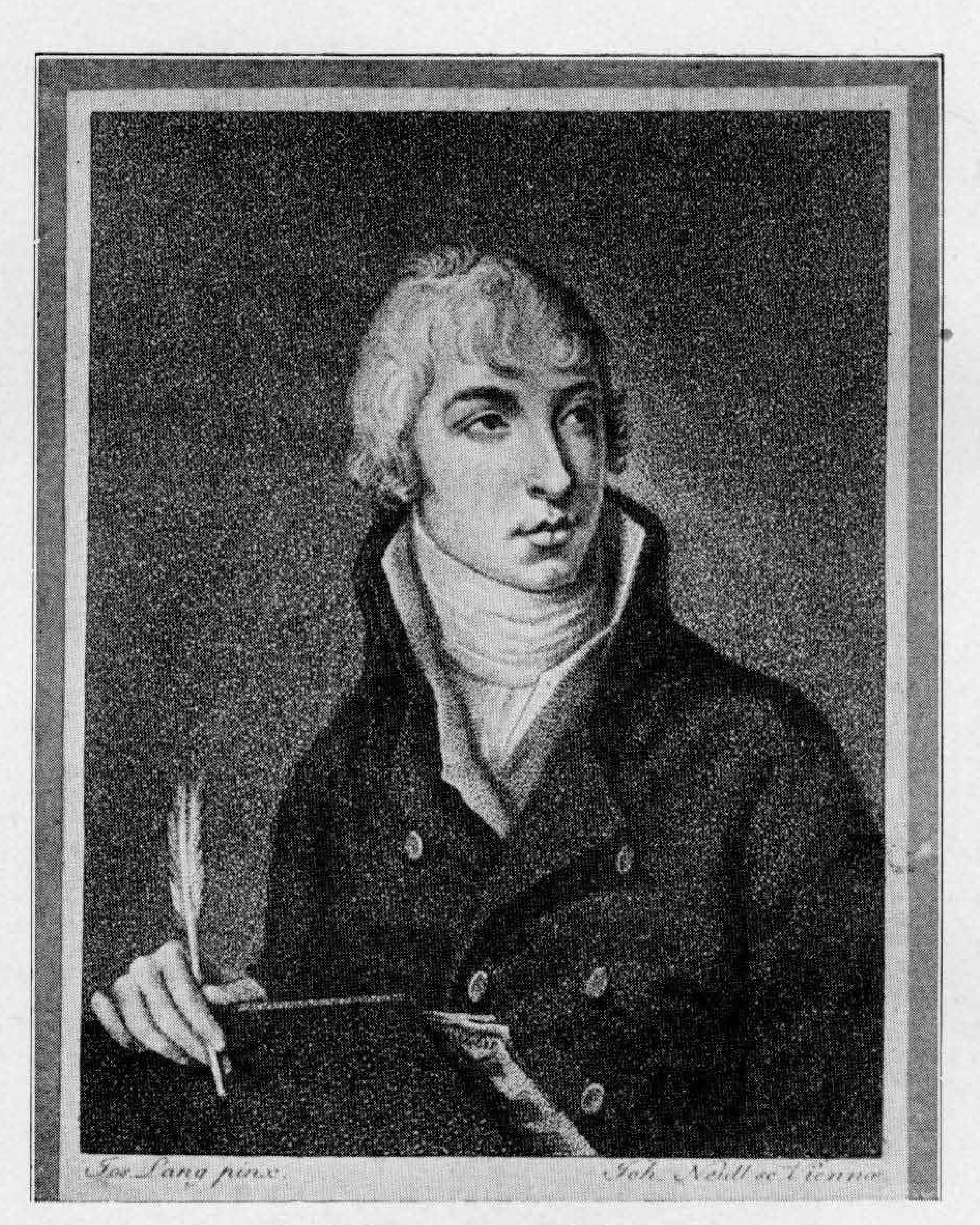
KLAVIANO
das neue Volksklavier der Firma Ferd. Manthey



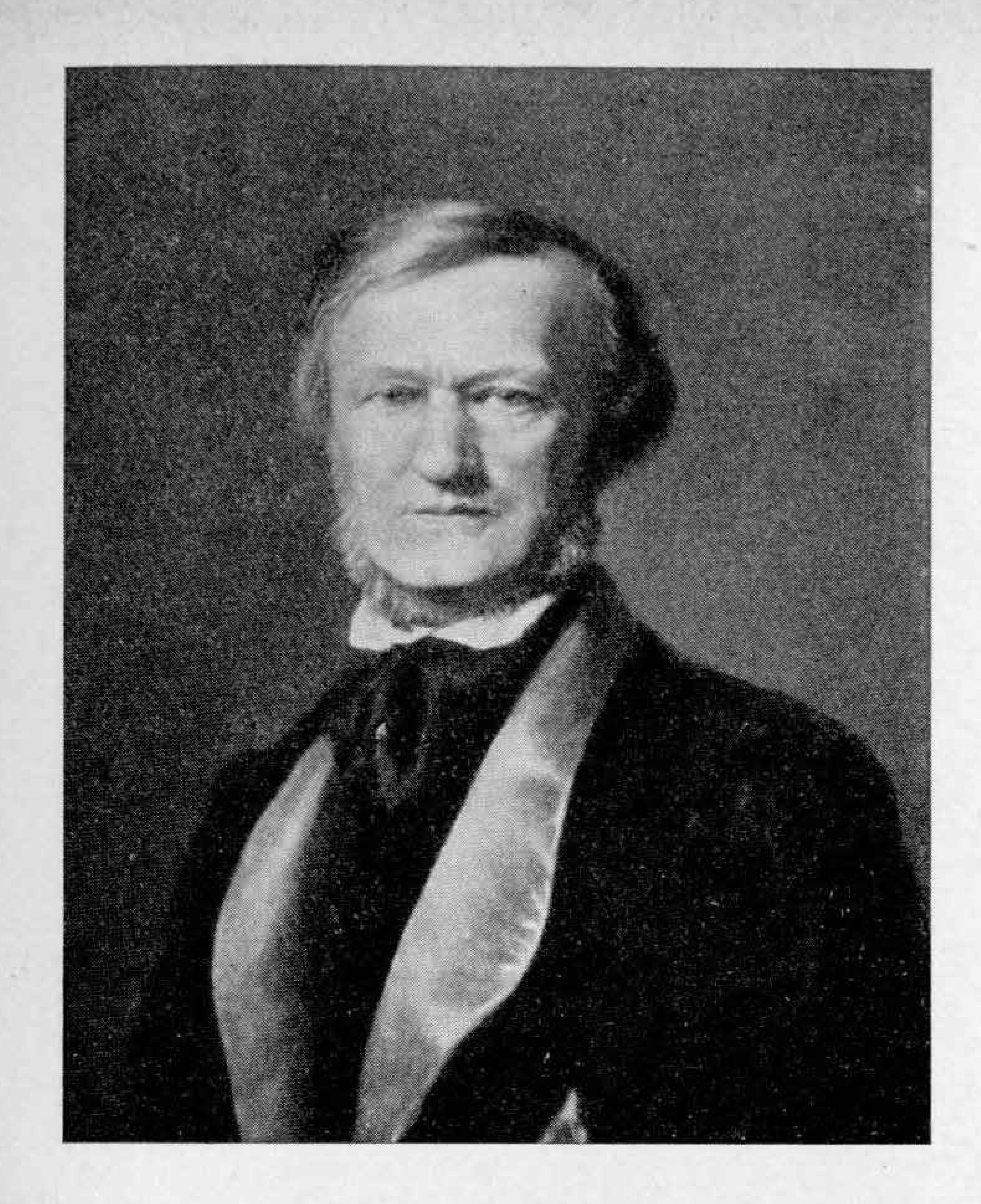
Johann Strauß und Johannes Brahms
auf der Veranda der Straußschen Villa in Ischl. Sommer 1893



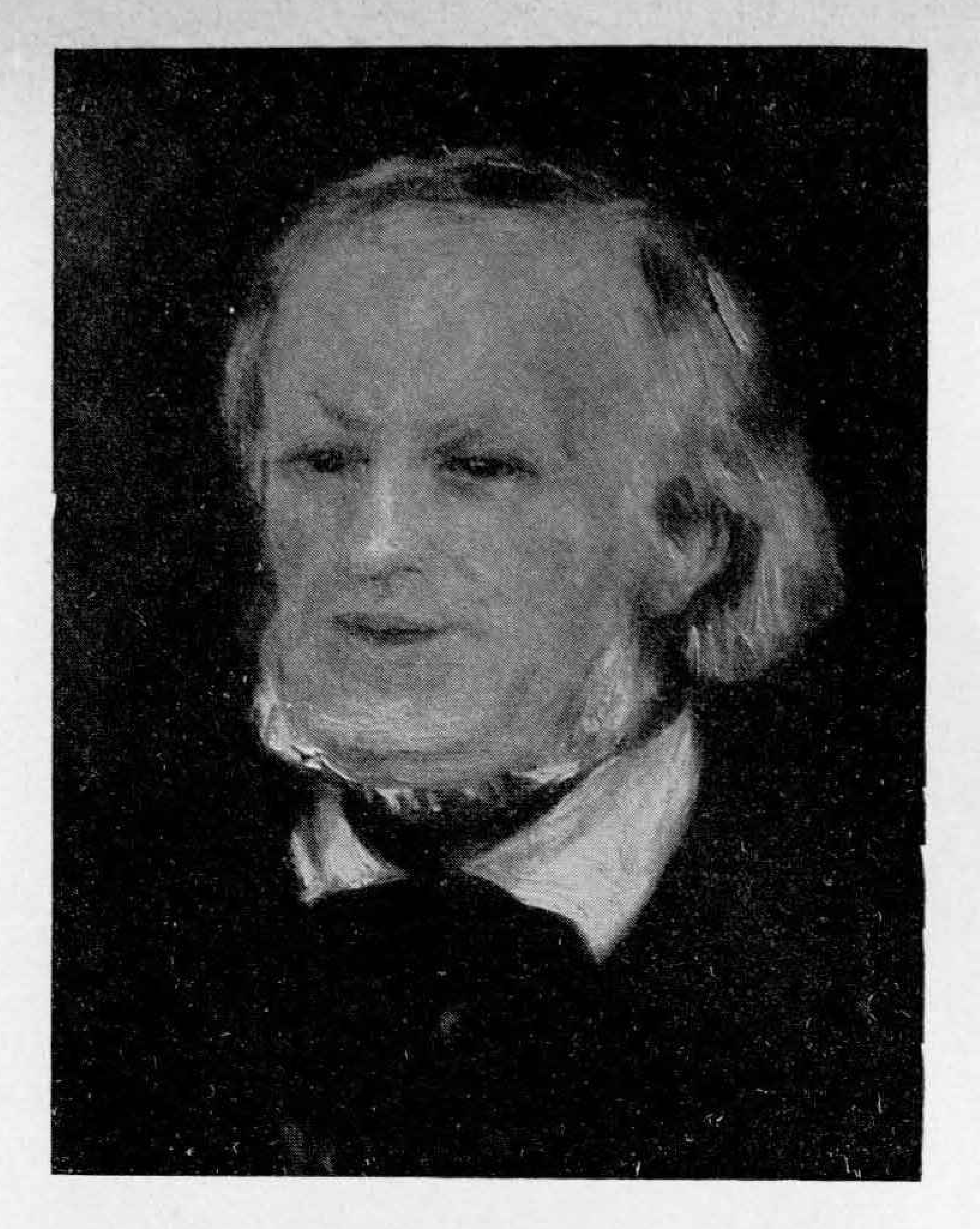
Carl Maria von Weber
Gemälde von Laddey



Carl Maria von Weber
Stich von Joh. Neidl nach dem Gemälde von Jos. Lang (1804)



Richard Wagner
Gemälde von R. von Seydlitz, München (1882)

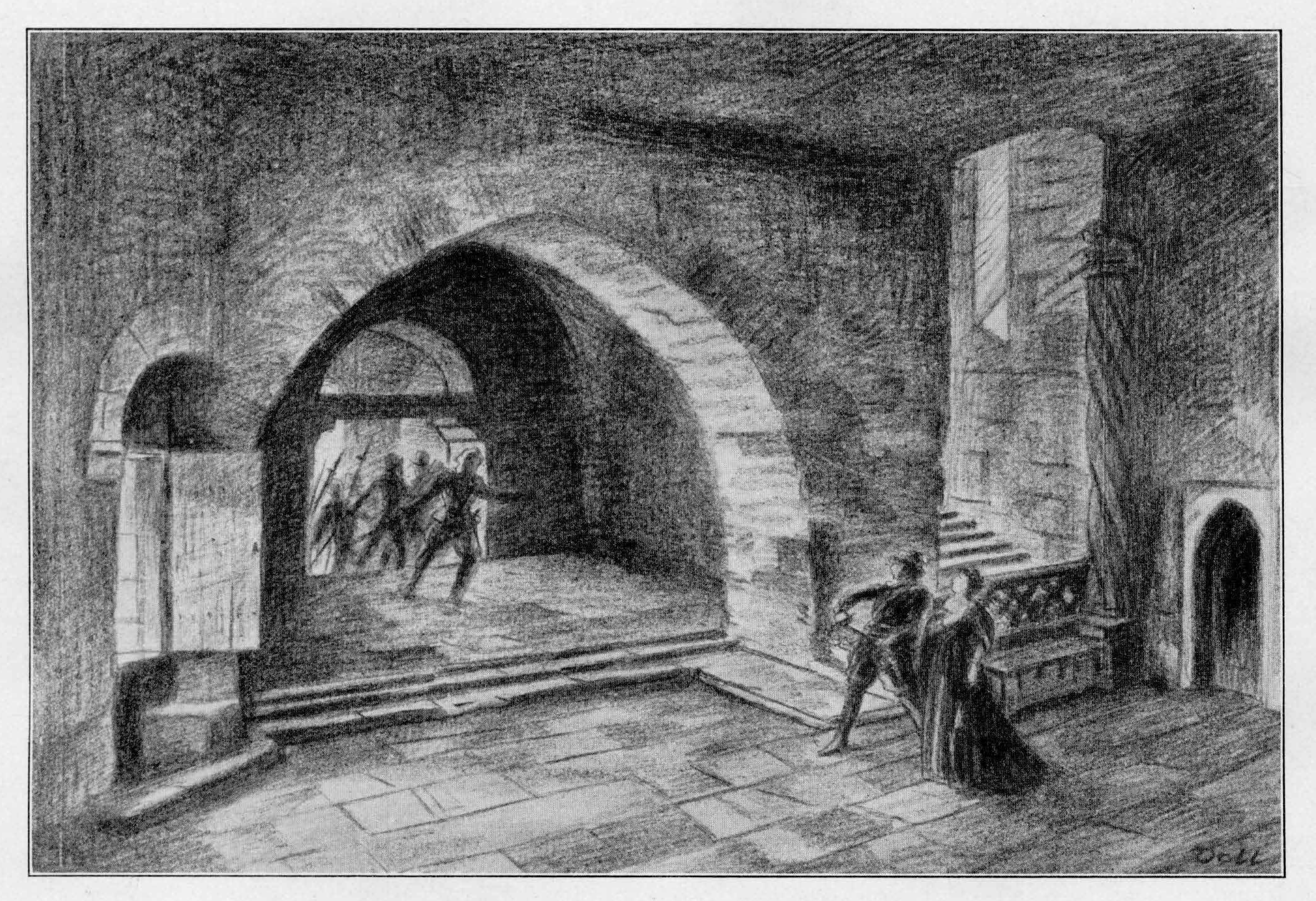


Richard Wagner
Gemälde von Auguste Renoir, Palermo (1882)



Phot. Alb. Meyer Nachf., Berlin W

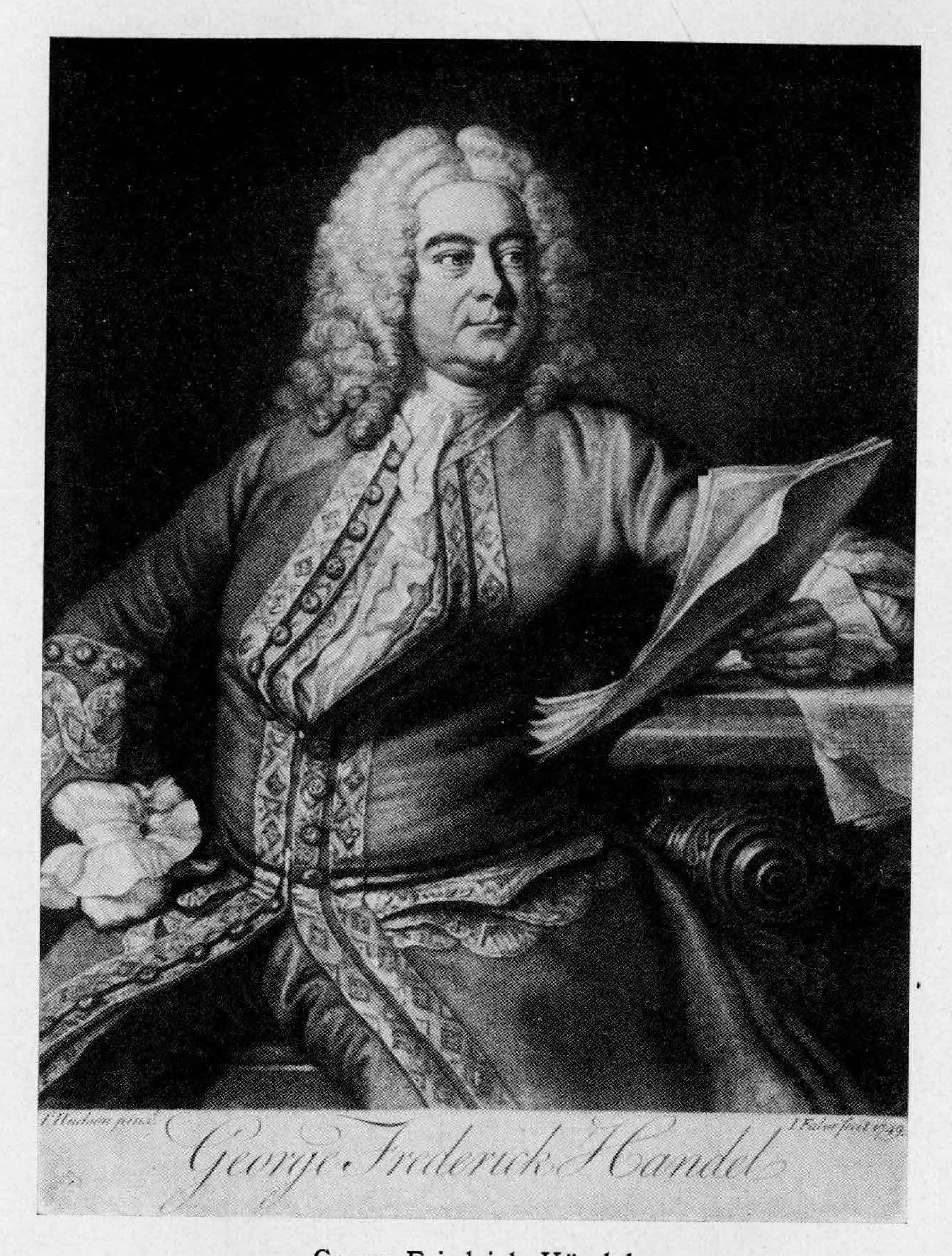
Hugo Rüdel



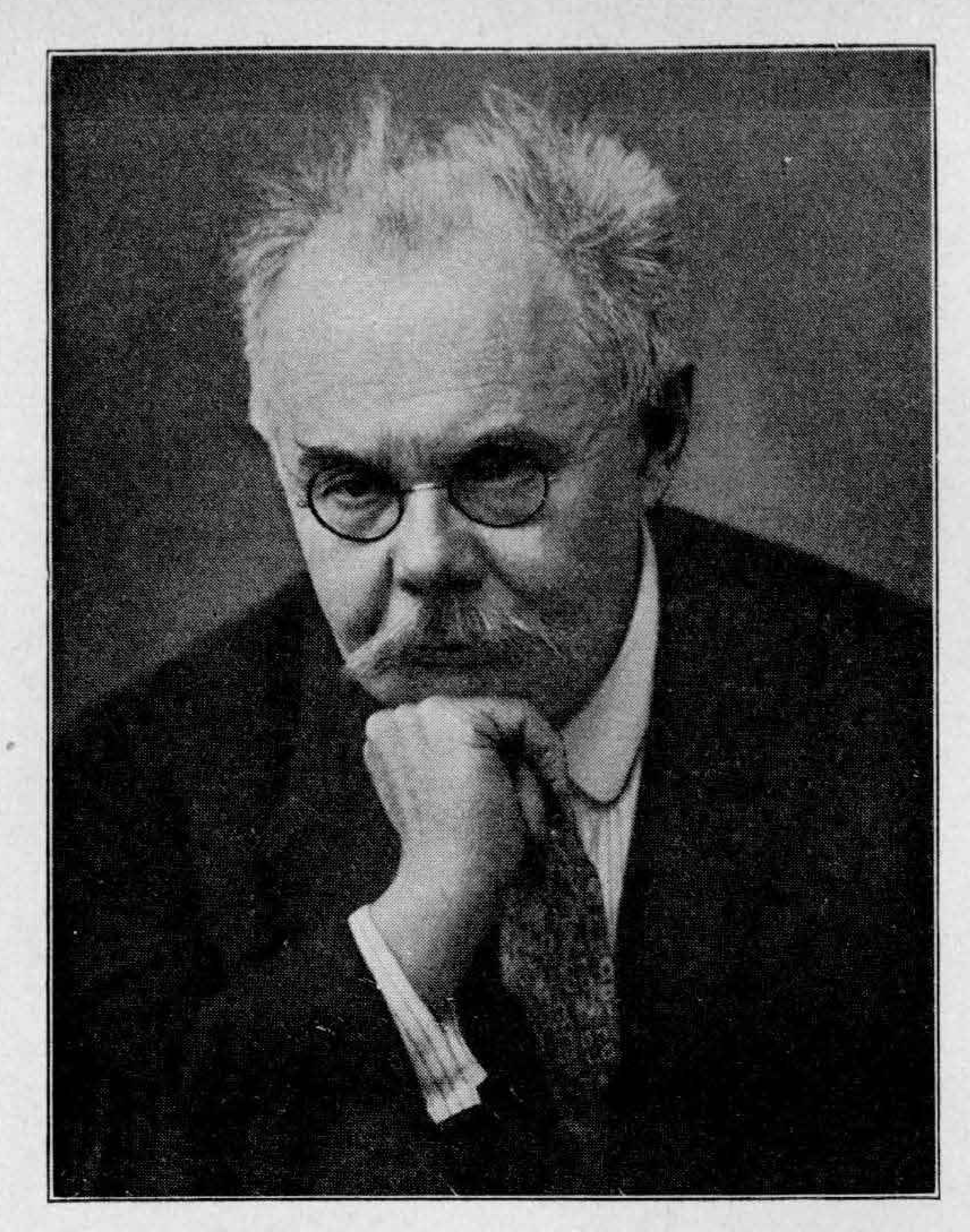
Bühnenbild zu »Ernani«. 2. Bild.

Entwurf von Karl Doll

(Aus »Blätter der Staatsoper«, Ernani-Heft)



Georg Friedrich Händel



Richard Wetz

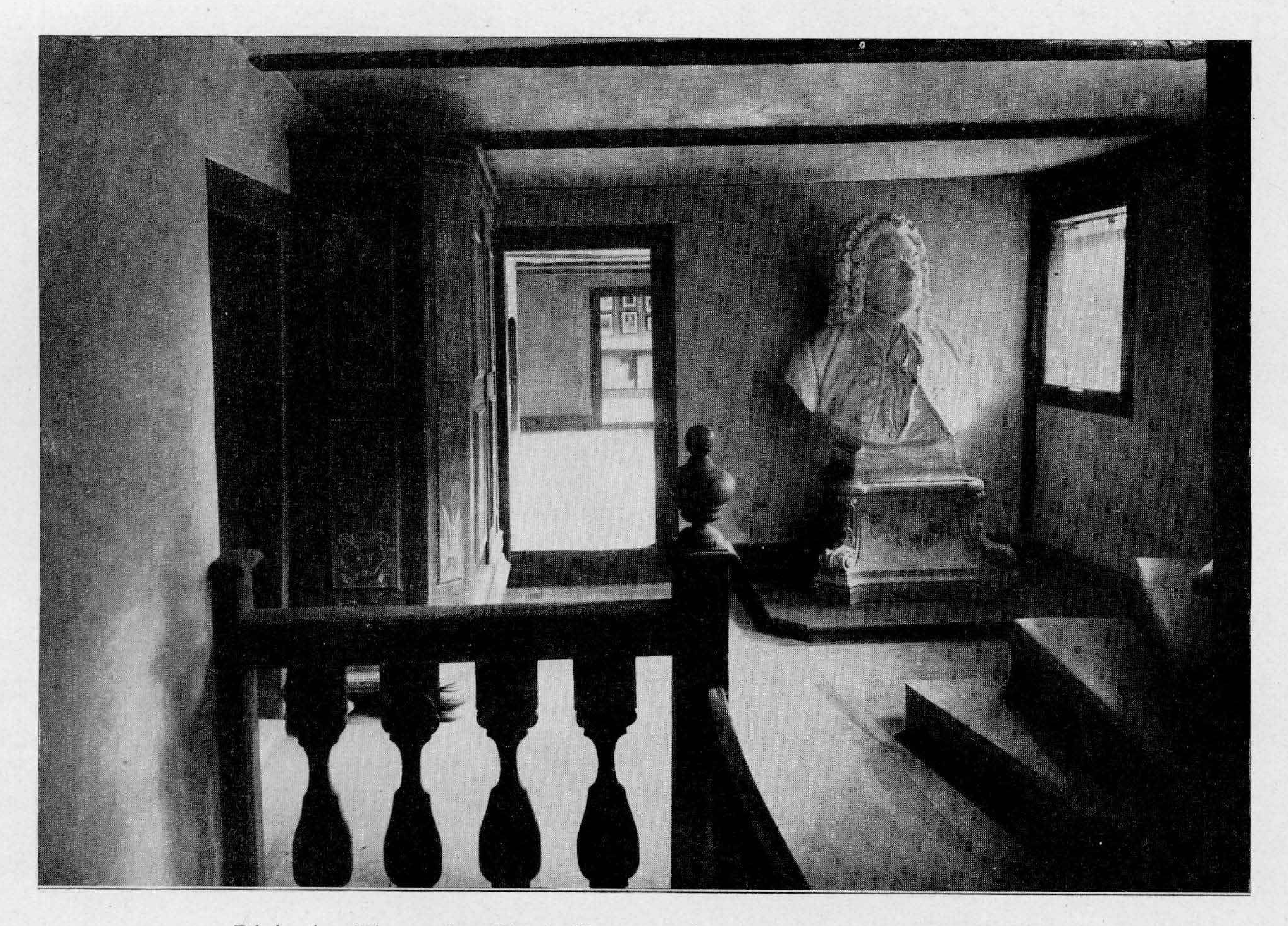


Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

Hermann Kundigraber



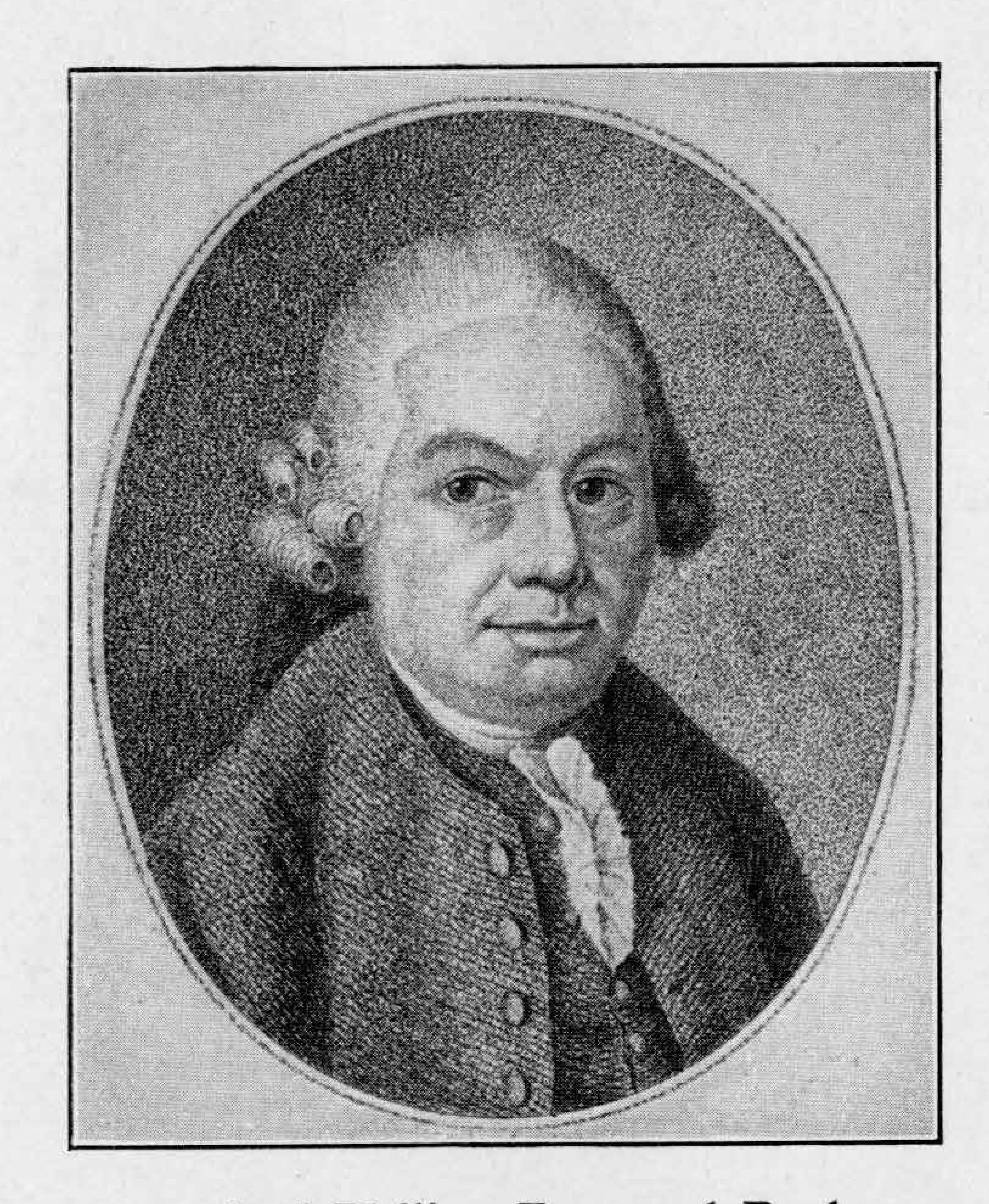
Johann Sebastian Bach
Gemalt von Johann Jakob Ihle. Original im Bach-Museum zu Eisenach
Entnommen aus dem Werk »Johann Sebastian Bach« von H. J. Moser
Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg



Diele des Eisenacher Bach-Hauses mit Blick in das Bach-Museum
Entnommen aus dem Werk »Johann Sebastian Bach« von Hans Joachim Moser
Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg



Wilhelm Friedemann Bach
Zeichnung von P. Gülle



Carl Philipp Emanuel Bach



Johann Christian Bach
Gemalt von Mathieu
Original in der Preußisch. Staatsbibliothek, Berlin

Entnommen aus dem Werk »Johann Sebastian Bach« von Hans Joachim Moser
Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg



Phot. Erna Stoll, Berlin-Halensee.

Generalmusikdirektor Dr. KARL BÖHM beim Studium der Partitur der Oper »Der Günstling« von Rudolf Wagner-Regény (stehend)

Faksimile des Originalliedes »Rotkehlchens Liebesleid«

Gedicht von Herm. Löns. Komposition von Rudolf Wagner-Regény

Beide Darstellungen sind dem Heft 10 »Wagner-Regény« der »Musikalischen Schriftenreihe der NS-Kulturgemeinde« entnommen. Verlag Max Hesse, Berlin-Schöneberg